

Université de Montréal

La théâtralisation de l'exil dans la dramaturgie migrante au Québec (1980-2010)

par
Nadine Charafeddine

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ doctor (Ph.D.) en littératures de langue française

Mai 2018

© Nadine Charafeddine, 2018

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée

La théâtralisation de l'exil dans la dramaturgie migrante au Québec (1980-2010)

présentée par
Nadine Charafeddine

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

président-rapporteur et représentant du doyen
Gilles Dupuis

directrice de recherche
Jeanne Bovet

membre du jury
Najat Rahman

examineur externe
Louis Patrick Leroux

Résumé

La littérature migrante regroupe les textes d’auteurs immigrés qui parlent de l’expérience de l’exil, de la difficulté d’adaptation dans le pays d’accueil jusqu’à l’éclosion d’une identité plurielle, expérience souvent perturbante qui partage l’exilé entre des identités dissonantes. Cette littérature a été maintes fois analysée dans le contexte québécois, principalement sous l’angle du roman. Nous avons choisi de nous pencher sur la représentation de l’expérience de l’exil dans le genre théâtral québécois, en postulant que ce genre apporte quelque chose de particulier au traitement de ce thème déjà tant étudié. Nous nous basons pour ce faire sur trois notions primordiales au théâtre, à savoir le personnage, l’espace et le temps, qui sont particulièrement problématisées dans les dramaturgies actuelles. Ces trois notions sont aussi au cœur de l’expérience de l’exil, puisque l’exilé est ce personnage oxymore, à la fois pluriel et spectral, pris entre deux espaces-temps, celui du pays d’origine et celui du pays d’accueil. Cette concordance sur les plans tant formel que thématique fait du théâtre, selon nous, un genre privilégié pour traiter l’exil. Notre recherche constitue une première étude d’ensemble de ce sujet, puisqu’elle englobe des dramaturges de différentes origines qui ont marqué à différents degrés la scène théâtrale québécoise entre 1980 et 2010 : Marco Micone, Abla Farhoud, Wajdi Mouawad, Pan Bouyoucas et Miguel Retamal. À travers l’analyse comparée de leurs pièces, nous nous intéresserons ainsi au caractère social de l’exil, en étudiant comment s’y inscrivent et, le cas échéant, s’y théâtralisent les différentes étapes de cette expérience : du rêve d’un nouveau pays, à la dépossession identitaire, la rupture intergénérationnelle et la désillusion sociale – mais aussi l’éclosion d’une identité migrante qui transcenderait le clivage identitaire et familial de l’exilé.

Mots-clés : dramaturgie migrante, théâtre québécois, littérature migrante, théâtre contemporain, exil, dépossession, pluralité, frontière, transmission.

Abstract

Migrant literature brings together texts of immigrant authors speaking of the experience of exile, and the difficulty of adapting to the host country, until the emergence of a plural identity : this is an often disturbing experience in which the exiled person is divided between discordant identities. Migrant literature, and especially migrant novels, have often been analyzed in the Québec context. We have chosen to focus on the experience of exile as it is represented in Québec theatre, on the assumption that the theatrical genre brings something specific to the treatment of an already widespread theme. Our study is based on three key concepts in drama : character, space, and time. Highly problematized in contemporary dramatic art, these three concepts are also at the heart of exiles' experience : exiles are oxymoronic characters, both plural and spectral, caught between the space/times of their country of origin and host country. In our view, this convergence, both formal and thematic, makes theatre a privileged genre to deal with exile. Our research is the first general study of this subject, covering playwrights of various origins who have had an impact, to varying degrees, on the Québec theatre scene between 1980 and 2010 : Marco Micone, Abla Farhoud, Wajdi Mouawad, Pan Bouyoucas and Miguel Retamal. Through a comparative analysis of their plays, we focus on the social aspect of exile as we examine how the works incorporate, and sometimes dramatize, the various stages of the exile's experience : from the dream of a new country to dispossession of identity, intergenerational rupture, and social dissolution – but also to the emergence of a migrant identity that might transcend the exile's identity and family split.

Keywords : migrant drama, Québec theatre, migrant literature, contemporary theatre, exile, dispossession, plurality, border, transmission.

Table des matières

Résumé	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des abréviations	vi
Dédicace	vii
Remerciements	viii
 INTRODUCTION	 1
 PREMIER CHAPITRE : LE PERSONNAGE DANS LA DRAMATURGIE MIGRANTE	 17
1.1. Théorie du personnage au théâtre	17
1.1.1. Fondements mimétiques	18
1.1.2. Crise du personnage théâtral	22
1.1.3. Paramètres d'analyse	35
1.2. Des histoires de familles	40
1.2.1. Quêtes identitaires	40
1.2.2. Enjeux familiaux	51
1.3. L'exil comme dépossession	54
1.3.1. L'exilé, dépossédé de son nom	55
1.3.2. L'exilé, dépossédé d'une légitime appartenance	63
1.3.3. L'exilé, dépossédé de sa parole	70
1.4. L'exil comme décentrement	77
1.4.1. Pluralité identitaire.....	78
1.4.1.1. Pluralité linguistique	78
1.4.1.2. Dédoublement onomastique.....	84
1.4.1.3. Dédoublement scénique	84
1.4.2. Clivage identitaire.....	94
1.4.2.1. Le conflit des langues	94
1.4.2.2. Clivage onomastique.....	96
1.4.2.3. Dédoublement conflictuel.....	98
1.4.3. Présence-absence de l'exilé	102
1.4.3.1. Désir de fuite.....	102
1.4.3.2. Spectres de la scène	105

1.5. L'exil comme expérience de l'altérité	114
1.5.1. L'Autre extrinsèque	114
1.5.1.1. Mécanismes d'autodéfense	117
1.5.1.2. Du Même à l'Autre	121
1.5.2. L'Autre intrinsèque	127
1.5.2.1. Élan de révolte	127
1.5.2.2. Oxymore et monstruosité	130

DEUXIÈME CHAPITRE : L'ESPACE DANS LA DRAMATURGIE MIGRANTE ... 135

2.1. Théorie de l'espace au théâtre	135
2.1.1. La référentialité de l'espace au théâtre	141
2.1.2. La pluralité de l'espace au théâtre	147
2.1.3. L'espace du théâtre et l'espace du roman	150
2.2. Fonctions de l'espace dans la dramaturgie migrante	155
2.2.1. Un espace malléable	155
2.2.2. L'espace comme enjeu actantiel	162
2.2.3. Spatialisation de l'identité	165
2.3. Du pays d'origine au pays d'accueil	173
2.3.1. Pays d'origine	173
2.3.1.1. Espace d'exil	175
2.3.1.2. Espace-mythe	178
2.3.2. Pays d'accueil	182
2.3.2.1. Espace de renouveau	183
2.3.2.2. Espace-piège	187
2.3.3. Entre le pays d'origine et le pays d'accueil	194
2.4. Les frontières de la dramaturgie migrante	202
2.4.1. Errance et voyage initiatique	205
2.4.1.1. Marches initiatiques	205
2.4.1.2. Errances intérieures	212
2.4.2. Dépassement d'une frontière symbolique	214
2.4.3. Le troisième espace	220
2.4.3.1. Espaces de réconciliation	221
2.4.3.2. Particularités du troisième espace	224

TROISIÈME CHAPITRE : LA TEMPORALITÉ DANS LA DRAMATURGIE MIGRANTE 231

3.1. Théorie du temps au théâtre	231
3.1.1. Le marquage du temps au théâtre	232
3.1.2. La référentialité du temps au théâtre	237

3.1.3. La temporalité de l'intime.....	241
3.1.4. Le temps théâtral et le temps romanesque	247
3.2. Temporalités de l'exil	250
3.2.1. Temporalités associées au pays d'origine.....	250
3.2.1.1. L'attente du retour.....	251
3.2.1.2. Nostalgie et refoulé.....	255
3.2.2. Temporalités associées au pays d'accueil.....	259
3.2.2.1. Absence à l'ici-maintenant	260
3.2.2.2. Sur-présence de l'ici-maintenant	261
3.2.3. Pluralité temporelle de l'exil.....	264
3.3. Du passé à l'avenir : la transmission intergénérationnelle.....	270
3.3.1. Transmission manquante ou manquée.....	272
3.3.1.1. Absence physique ou affective	272
3.3.1.2. Transmission néfaste.....	275
3.3.1.3. Traces mémorielles	277
3.3.2. Mémoire et oubli.....	279
3.3.2.1. Oubli-refoulement.....	279
3.3.2.2. Oubli libérateur	283
3.3.3. L'identité comme construction imaginaire	287
CONCLUSION	296
BIBLIOGRAPHIE.....	304

Liste des abréviations

Addolorata : Ad

Déjà l'agonie : D

Forêts : F

Gens du silence : G

Incendies : I

Jeux de patience : J

L'attente : A

Le cerf-volant : C

Les filles du 5-10-15¢ : Fi

Littoral : L

Migrances : M

Seuls : S

Silences : Si

Una Donna : U

*À ma grand-mère, Nazek Daaboul,
à ma fille, Yasmine Lapierre,
et au fil qui les relie l'une à l'autre*

Remerciements

Cette thèse n'aurait jamais vu le jour sans l'aide de plusieurs personnes que je souhaite remercier.

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de thèse, Jeanne Bovet, pour sa supervision et sa patience tout au long de ces années. Ses commentaires, sa méticulosité et sa rigueur intellectuelle m'ont réellement formée.

J'aimerais aussi remercier Gilles Dupuis, professeur au Département des littératures de langue française, qui a toujours été encourageant. Nos interactions, même si peu fréquentes, m'ont souvent remonté le moral.

Mes parents ont été d'un soutien continu, financier et moral, et je les en remercie. Merci papa de m'avoir encouragée à poursuivre des études supérieures. Merci maman d'avoir frayé la voie et d'avoir nourri en moi la quête du mot et du sens.

Pour m'avoir précédée sur le chemin des études doctorales et avoir été mon inlassable guide, je remercie chaleureusement ma sœur Rana, la « championne » de la recherche.

Je tiens aussi à remercier ma belle-mère, Claudette Lapierre, et mon amie, Nadine Tayara, d'avoir souvent gardé ma petite pour que je puisse finir la thèse.

Par ailleurs, du Liban au Canada, en passant par la Belgique et l'Espagne, plusieurs m'ont encouragée et lue : Alexandre, Rima, Zeina, Marilyn, Laetitia, Nadine, Amane, Nasri, Nadia. Nos échanges et nos rires ont été des compagnons de route indispensables. Pour cela, je vous en suis éternellement reconnaissante.

Enfin, je tiens à exprimer toute ma gratitude et mon amour à mon mari, Patrice, pour avoir été une source continue de réconfort et de support. Avec toi, le mot exil n'est plus si amer.

Introduction

L'immigrant est le seul être à mourir deux fois.

Marco Micone, « Le palimpseste impossible »

La littérature de l'exil n'est pas un phénomène récent. De tout temps, des auteurs ont abordé ce sujet : Homère, Victor Hugo, Franz Kafka... Toutefois, la littérature de l'exil est particulièrement présente à notre époque, et ce, pour deux raisons : la première est que le phénomène de la migration devient plus répandu, ce qui résulte en une plus grande réflexion autour de l'exil¹, la deuxième est que la pluralité identitaire qu'expérimente l'exilé s'inscrit dans un courant postmoderne où le métissage, l'hybridité et le déracinement sont des modes identitaires privilégiés².

Dans sa définition littérale, l'exilé est celui qui a été forcé de quitter son pays avec l'impossibilité d'y revenir. Or, actuellement, on qualifie aussi d'exilées les personnes qui quittent volontairement leur pays, motivées qu'elles sont par des raisons socioéconomiques ou autres. Cette réalité modifie donc la définition première de l'exil au risque de réduire celui-ci à une « étiquette commode que l'on attribue, de manière superficielle et sans distinction, à tout un ensemble de situations et de comportements divers³ ». De fait, Edward Saïd note qu'il faut

¹ L'expansion du phénomène des littératures de l'exil a donné lieu à plusieurs catégories, dont la littérature beur en France, la littérature ethnique aux États-Unis, etc., catégories sur lesquelles nous ne nous attarderons pas, mais qui révèlent la « mondialisation » des littératures de l'exil. Ces littératures sont souvent associées aux littératures « mineures », c'est-à-dire celles « qu'une minorité fait dans une langue majeure » (définition donnée par G. Deleuze et F. Guattari dans *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 33), aux « littératures de l'exiguïté » (François Paré), ces « petites littératures » confrontées aux « grandes littératures », et même aux littératures postcoloniales.

² Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 201.

³ Vera Linhartová, « Pour une ontologie de l'exil », dans *L'atelier du roman*, n° 1, 1993, p. 128-129.

distinguer l'exilé du réfugié ou de l'émigrant. Si l'exilé subit « la pratique antique de l'ostracisme⁴», le réfugié est « un produit de la réalité du XX^e siècle⁵», dont le caractère politique et collectif le distingue du caractère solitaire de l'exilé. Quant à l'émigré, il possède « un statut ambigu⁶» qui le place parfois en situation d'exilé, sans nécessairement qu'il ait subi la contrainte du départ. Alexis Nouss, après avoir dressé une liste quasi exhaustive des terminologies relatives à la migration – dont exilés, émigrés, immigrés, expatriés, réfugiés, demandeurs d'asile –, finit par considérer l'exil comme un terme ayant une « ampleur sémantique [lui accordant] une importance conceptuelle et méthodologique spécifique dans la mesure où l'expérience exilique représenterait un noyau existentiel commun à toutes ces réalités migratoires⁷». Comme le souligne Jacques Mounier, l'autre point commun à toutes ces expériences est la nécessité d'un réel déplacement : « pour qu'il y ait exil, il faut qu'il y ait déplacement, transfert dans un autre groupe social, et par conséquent, échange, confrontation⁸».

Suite à ce déplacement, l'émigré, qui devient dans le pays d'accueil un immigré, vit en effet une « expérience exilique⁹», puisque, comme l'exilé, il éprouve un sentiment de rupture et de perte. Shmuel Trigano affirme : « L'exil est avant tout une expérience de la perte, de la disparition, de l'absence [...]. Ce dont on se trouve dessaisi avec le plus de force dans l'exil, c'est l'espace¹⁰». Cette privation, cette « fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre

⁴ Edward W. Said, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 250.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Alexis Nuselovici (Nouss), « L'exil comme expérience », dans *Fondation Maison des sciences de l'homme*, n° 43, septembre 2013, p. 4. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861245/document>

⁸ Jacques Mounier, *Exil et littérature*, Grenoble, ELLUG, 1986, p. 293. Cela exclut donc a priori les catégories d'exil intérieur ou métaphorique.

⁹ Alexis Nuselovici (Nouss), « L'exil comme expérience », dans *Fondation Maison des sciences de l'homme*, n° 43, septembre 2013, p. 4. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861245/document>

¹⁰ Shmuel Trigano, *Le temps de l'exil*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche/ Petite bibliothèque », 2001, p. 18.

natale, entre l'individu et son vrai foyer¹¹», engendre une fracture identitaire : « Par la rupture massive de la continuité de temps et de l'espace, par l'étrangement du regard de l'autre familial, l'exil brise l'illusion d'identité de soi à soi¹²». Ces propos de Lya Tourn font écho à ceux de Saïd qui définit l'exil comme « fundamentally a discontinuous state of being », traduit par Alexis Nouss comme « fondamentalement une discontinuité dans l'être¹³ ». Ces sentiments de perte et de rupture identitaire sont présents même chez ceux qui, à la base, ont choisi de migrer ; c'est pourquoi, comme le fait Alexandre Lazaridès, on peut parler d'exil dans le « contexte de l'immigration¹⁴ ». Le terme d'exilés peut aussi s'appliquer aux immigrés de deuxième et même, dans une certaine mesure, de troisième génération, qui doivent vivre les conséquences identitaires d'un choix fait par leurs parents ou grands-parents. Ils héritent en effet de l'expérience exilique de ceux-ci : si les enfants nés dans le pays d'accueil parlent d'exil alors qu'ils ne sont pas à proprement parler des exilés, c'est parce que, comme le constate Jacques Hassoun, ils sont nés « dans l'espace fabuleux de l'exil parental¹⁵ », ce qui affecte inévitablement leur identité.

Le Canada étant un pays dont l'origine repose sur l'immigration, la littérature produite par des auteurs immigrés y existe depuis des siècles. Dans le contexte québécois, cette littérature de l'exil occupe une place très particulière. D'abord discutée par Jean Jonassaint et Émile

¹¹ Edward W. Said, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, p.241.

¹² Lya Tourn, *Chemin de l'exil : vers une identité ouverte*, Paris, Campagne première, coll. « En question », 2003, p. 188.

¹³ Alexis Nuselovici (Nouss), « L'exil comme expérience », dans *Fondation Maison des sciences de l'homme*, n° 43, septembre 2013, p. 6. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861245/document> Cette traduction, à laquelle nous adhérons davantage, diffère de la traduction parue en français : « une situation fondamentalement discontinue » (Edward W. Said, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 246).

¹⁴ Alexandre Lazaridès, « Écriture(s) de l'exil », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 72, 1994, p. 53.

¹⁵ Jacques Hassoun, *Les contrebandiers de la mémoire*, Paris, Syros, coll. « Question d'enfance », 1994, p. 38.

Ollivier¹⁶, la notion de « littérature (im)migrante » apparaît pour la première fois en 1986 dans la revue *Vice Versa* sous la plume de Robert Berrouët-Oriol qui s'interroge sur le silence de la critique face aux écrivains québécois d'origine haïtienne. Il crée le terme d'« écriture migrante » pour désigner une écriture qui véhicule des « voix migrantes (voix d'ici, voix d'ailleurs, voix interpellant l'ailleurs)¹⁷ », qui sont encore peu connues de la critique. Ainsi, même si ce terme a été créé à l'origine pour souligner l'invisibilité des auteurs migrants dans le champ québécois, il a contribué à leur essor. De plus, l'effervescence des écrits produits par des Néo-Québécois à partir des années 1970-80, et la diversité des lieux d'origine de ces derniers, poussent les théoriciens à s'attarder aux particularités de cette littérature. De fait, l'immigration, auparavant essentiellement européenne, provient à partir des années 70-80 aussi du Sud, à savoir d'Haïti, du Maghreb, du Proche et Moyen-Orient¹⁸. Par ailleurs, suite à l'échec du référendum de 1980, le désenchantement des Québécois par rapport au débat nationaliste a aussi contribué à l'éclosion de la littérature migrante au Québec. Cette période charnière permet à la littérature migrante de se forger une place dans la littérature québécoise : les auteurs migrants reçoivent plusieurs prix, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du Québec, ce qui renforce leur position sur la scène littéraire québécoise et internationale ; ils sont étudiés dans de nombreux colloques et ouvrages, notamment par des théoriciens comme Simon Harel et Pierre Nepveu qui analysent l'effet de la littérature migrante sur la littérature nationale, tant comme écho de l'exil intérieur du Québec que comme moyen de sortir d'un discours national claustrophobe. En même temps,

¹⁶ Fluvio Caccia, « À quoi servent les écritures migrantes? », dans Marc Arino et Marie-Lyne Piccione (dir.), *1985-2005, vingt années d'écriture migrante au Québec : les voies d'une herméneutique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon », n° 80, 2007, p. 6-7.

¹⁷ Robert Berrouët-Oriol, « L'effet d'exil », dans *Vice Versa*, n° 17, déc. 1986/janv. 1987, p. 20.

¹⁸ Louise Gauthier, *La mémoire sans frontières : Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Sainte-Foy, IQRC, coll. « Culture et société », 1997, p. 31.

de nombreuses revues ont contribué à la visibilité des auteurs migrants, comme *Vice Versa*, *La parole métèque*, *Humanitas*.

La terminologie même pour désigner les écrits des auteurs néoquébécois a suscité des débats. Littérature migrante, immigrante, métisse, hybride, transnationale, transculturelle : plusieurs appellations ont été avancées¹⁹. Dans son ouvrage désormais classique, *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu distingue la littérature migrante de la littérature immigrante. Selon lui, l'écriture immigrante met « l'accent sur l'expérience et la réalité même de l'immigration, de l'arrivée au pays et de sa difficile habitation²⁰ ». À cet égard, cette écriture insiste sur le vécu socioculturel de l'exilé, tandis que l'écriture migrante « insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil. [...] [Elle pointe donc] déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle²¹ ». Si Nepveu considère la littérature migrante comme véhiculant une esthétique du mouvement et de la pluralité, Janet Paterson, quant à elle, la considère comme, en partie, un récit de « la perte et de la dépossession identitaire²² ». Elle l'oppose ainsi à la littérature migrante transnationale qui, à ses yeux, met à distance un discours identitaire restreint « au profit de l'éclatement, de l'hétérogène et de la mouvance²³ ». Malgré un choix différent de terminologie, Nepveu et Paterson distinguent tous deux une écriture dont les thématiques se concentrent sur

¹⁹ À la fin du deuxième chapitre, nous reviendrons sur certaines de ces terminologies pour les définir et les confronter.

²⁰ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 233.

²¹ *Ibid.*, p. 234.

²² Janet M. Paterson, « Identité et altérité : littératures migrantes ou transnationales », dans *Interfaces Brasil/Canada*, n° 9, 2008, p. 89.

²³ *Ibid.*, p. 96.

la perte et le vécu socioculturel liés à l'exil d'une écriture dont les thématiques abordent davantage le mouvement et l'éclatement.

Toutefois, comme le souligne Simon Harel dans *Les passages obligés de la littérature migrante*, à trop vouloir privilégier une littérature qui met l'accent sur la migration et la déterritorialité qui en résulte, on oublie le trauma du départ de l'exilé : les littératures de l'exil sont avant tout un cri, le souvenir d'une rupture et d'une dépossession spatiale, langagière et identitaire²⁴. Souvent traumatisante pour l'identité, l'expérience de l'exil vécue par les auteurs migrants puis transposée dans leurs œuvres, généralement par le biais d'une mise en abyme, empreint leur texte d'une souffrance réelle qui souvent « interdit le passage du sens strict [de l'exil] au sens métaphorique²⁵ ». La présente étude prendra donc en compte à la fois le vécu socioculturel de l'exilé, le trauma du départ, et la mise en place d'une identité plurielle. Ainsi, tout en utilisant l'appellation de littérature migrante, parce que celle-ci « semble maintenant faire l'unanimité auprès des chercheurs²⁶ », nous ne négligerons pas l'aspect apporté par le préfixe dans « littérature (im)migrante ».

À défaut de pouvoir recenser exhaustivement toutes les études faites sur la littérature migrante au Québec, nous nous devons de nommer quelques classiques, comme *L'écologie du réel* de Pierre Nepveu. Dans cet ouvrage, l'auteur précise qu'« il n'y a pas *un* texte migrant²⁷ »

²⁴ Simon Harel, *Les passages obligés de la littérature migrante*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2005, p. 44-45.

²⁵ Pierre L'Hérault, « L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977 », dans Betty Bednarski et Irène Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1997, p. 155.

²⁶ Louise Gauthier, *La mémoire sans frontières : Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Sainte-Foy, IQRC, coll. « Culture et société », 1997, p. 43.

²⁷ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 199. En italiques dans le texte. Sauf indication contraire, dans toutes les citations qui suivent, les italiques sont de l'auteur cité.

et qu'il faut distinguer les écrivains migrants « chez qui la mémoire du pays est encore vivace [...] [des autres écrivains migrants] pour qui la mémoire du pays d'origine est elle-même presque fictive puisqu'ils l'ont quitté encore jeunes²⁸ ». Par ailleurs, l'auteur note que la littérature québécoise, qui est aussi travaillée par la métaphore de l'exil, et la littérature migrante participent toutes deux à l'imaginaire identitaire contemporain. Les travaux de Simon Harel ont aussi contribué à la réflexion sur la littérature migrante. Dans *Le voleur de parcours*, Harel étudie la figure de l'étranger, présence à la fois fascinante et angoissante, et ses répercussions sur l'identité québécoise²⁹. Dans *Les passages obligés de la littérature migrante*, il s'intéresse à la notion d'espace dans la littérature migrante et conteste avec raison les nombreuses études qui perçoivent cette littérature comme promotrice de la déterritorialité. Mis à part les travaux de ces deux auteurs clés, il y a plusieurs ouvrages qui ont traité de la littérature migrante et plus particulièrement d'une identité contemporaine migrante, éclatée. Nous pensons aux travaux de Sherry Simon³⁰, de Régine Robin³¹, de Lise Gauvin³² notamment. Il existe même un dictionnaire, dirigé par Daniel Chartier, qui recense les écrivains émigrés au Québec³³.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Simon Harel, *Le voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, p. 63.

³⁰ Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Robert Schwartzwald et Alexis Nouss, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, coll. « Études et documents », 1991 ; Sherry Simon, *Hybridité culturelle*, Montréal, Île de la tortue, coll. « Les élémentaires – une encyclopédie vivante », 1999.

³¹ Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989 ; *Nous autres, les autres : difficile pluralisme*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2011 ; *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Ordre d'idées », 2003 ; *Le deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Kiné, coll. « Détours en France », 2003.

³² Lise Gauvin, « L'imaginaire des langues », dans *Études françaises*, n° 28, 1992, p. 11-22 ; *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, Paris, Karthala, 1997 ; *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000 ; *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, Montréal, Hurtubise, coll. « Constantes », 2010.

³³ Daniel Chartier (dir.), *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec, 1800-1999*, Québec, Nota Bene, 2003.

Quant à la dramaturgie migrante, il existe certes quelques études qui y sont consacrées, comme l'article « L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977³⁴ » où l'auteur, Pierre L'Hérault, analyse la représentation de la diversité culturelle dans le théâtre québécois, notamment les représentations de l'immigrant (surtout dans les pièces de Marco Micone, d'Abla Farhoud et de Wajdi Mouawad) et de l'Amérindien, et constate que la dramaturgie migrante est moins placée en situation périphérique que la dramaturgie amérindienne. Mis à part cet article faisant partie d'un ouvrage collectif sur le théâtre québécois, d'autres études sur la dramaturgie migrante ont été publiées dans des ouvrages collectifs traitant de la littérature migrante³⁵, ou bien dans des revues théâtrales, comme le dossier « Le brassage des cultures » dans le n° 72 de la revue *Jeu*, entièrement consacré aux dramaturges migrants³⁶.

Ceci dit, la dramaturgie migrante semble souvent occultée dans les ouvrages de référence sur le théâtre québécois. Dans l'essai de Jean Cléo Godin et de Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*³⁷, publié en 1999, on ne parle des auteurs migrants que brièvement dans la conclusion. Aussi, dans *Le théâtre québécois 1975-1995*³⁸, qui présente une collection d'articles édités par Dominique Lafon pour les Archives des lettres canadiennes, il n'y a aucun article sur le théâtre migrant. Par ailleurs, les études faites sur la dramaturgie migrante sont relativement éparses et partielles, les auteurs privilégiant certaines pièces ou

³⁴ Pierre L'Hérault, « L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977 », dans Betty Bednarski et Irène Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1997, p. 151-165.

³⁵ Marc Arino et Marie-Lyne Piccione (dir.), *1985-2005, vingt années d'écriture migrante au Québec : les voies d'une herméneutique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon », n° 80, 2007 ; Anne de Vaucher Gravili et Anna Paola Mossetto (dir.), *D'autres rêves : les écritures migrantes au Québec, actes du Séminaire international du CISQ à Venise (15-16 octobre 1999)*, Venise, Supernova, 2000.

³⁶ Michel Vaïs et Philip Wickham, « Le brassage des cultures », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 72, 1994, p. 9-38.

³⁷ Jean Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1999.

³⁸ Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001.

certain dramaturges au détriment d'autres. La présente thèse tente donc de combler cette lacune en présentant une étude d'ensemble d'un grand nombre de pièces de théâtre faisant partie de la dramaturgie migrante, et en accordant autant d'importance à certains auteurs d'habitude moins étudiés, comme Pan Bouyoucas et Miguel Retamal, qu'à des auteurs en vogue, comme Wajdi Mouawad.

Nous posons comme hypothèse que le théâtre constitue un genre privilégié pour représenter la perte identitaire de l'exilé par ses dimensions spatiales et temporelles intrinsèques. Selon Simon Harel, « le roman montréalais est le mieux placé pour rendre compte de [l']éclatement cosmopolite³⁹ » de l'exilé. Cette opinion est partagée par Jean-Marc Moura qui affirme que le roman, par sa forme souple, est le genre qui exprime le mieux la réalité des littératures périphériques⁴⁰. Or, Sylvie Chalaye, qui s'intéresse à la thématique de l'exil dans le théâtre africain, affirme le contraire : « plus que toute autre expression artistique, le théâtre interroge l'exil. Peut-être parce qu'il a le pouvoir de convoquer l'absence, de la cerner. Le théâtre comme l'exil pose [*sic*] l'un et l'autre un problème d'espace⁴¹ ». De fait, la dualité fondatrice du théâtre (espace de jeu/espace du spectateur, espace dramatique/espace scénique), l'illusion théâtrale qui se caractérise par « la présence d'une absence⁴² », et l'inscription du temps de la fiction dans celui de la représentation constituent une plate-forme unique pour la manifestation de l'identité « carrefour » des personnages exilés. Plus précisément, c'est le

³⁹ Simon Harel, *Le voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, p. 30.

⁴⁰ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1999, p. 154.

⁴¹ Sylvie Chalaye, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2001, p. 29.

⁴² Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, coll. « Synthèse », 1989, p. 48.

théâtre contemporain, de par la liberté expressive qu'il octroie à la scène, qui est apte à matérialiser ce que Micone appelle l'« identité immigrée⁴³ ». Nous allons donc essayer de voir comment les modes de théâtralisation du personnage et de l'espace-temps propres au théâtre contemporain contribuent à faire du genre dramatique une expression privilégiée du clivage identitaire de l'exilé.

Notre corpus sera ainsi constitué de pièces qui traitent principalement de la question de l'exil et dont les personnages sont des exilés. De plus, désirant limiter notre étude à la dramaturgie migrante telle qu'elle se manifeste au Québec, nous avons choisi strictement des auteurs qui y ont immigré. Pour avoir une vision assez globale du phénomène, les auteurs choisis proviennent de différentes origines : libanaise (Wajdi Mouawad et Abla Farhoud), libano-grecque (Pan Bouyoucas), italienne (Marco Micone), et enfin chilienne (Miguel Retamal). En outre, la dramaturgie migrante n'ayant vraiment pris son essor au Québec qu'à partir des années 1980⁴⁴, toutes les pièces choisies sont publiées après cette date. Nous avons par ailleurs choisi de limiter les œuvres à celles publiées avant 2010 pour plusieurs raisons, dont la principale est que le thème de l'exil ne semble plus prédominant dans les textes de ces auteurs après cette date. De fait, Mouawad confirme qu'avec *Forêts* se termine l'odyssée entreprise par ses personnages exilés. Cela rejoint le commentaire d'Abla Farhoud, qui affirme que l'écriture migrante est « une

⁴³ Marco Micone, « L'identité immigrée », dans Simone Dreyfus, Edmond Jouve et Gilbert Pilleul (dir.), *Les écrivains du Québec : actes du quatrième colloque international francophone du Canton de Payrac*, Paris, A.D.E.L.F, coll. « Mondes francophones », 1995, p. 199-205.

⁴⁴ Ce retard relatif est causé non seulement par le fait que le théâtre québécois était tourné vers sa propre quête identitaire, mais aussi parce qu'il y avait peu d'immigrés qui écrivaient en français, comme le signale l'article de Jill MacDougall (« La voix de l'autre : réflexions sur le théâtre migrant, l'œuvre d'Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 27, 2000, p. 136).

étape dans la vie de l'écrivain immigrant si toutefois il ne se laisse pas enfermer dans cette étiquette⁴⁵!»

Bien qu'ils aient l'expérience de l'exil en commun, nos auteurs ont toutefois chacun un parcours unique. Pan Bouyoucas, né au Liban en 1946, de parents grecs, immigré au Québec en 1963, quand la situation politique au Liban se dégrade. Tout en étant traducteur, critique et journaliste, Bouyoucas publie des romans et des pièces de théâtre. Ses œuvres sont traduites en plusieurs langues et sont mises en nomination pour divers prix. Nous retenons des œuvres de cet auteur la pièce *Le cerf-volant*, publiée en 2000.

Abla Farhoud est née dans un village libanais en 1945. Sa famille immigré au Québec en 1951. En 1965, elle retourne au Liban en tant qu'actrice et, en 1969, elle décide de parfaire ses études de théâtre à Paris. Elle revient définitivement au Québec en 1973. Elle écrit des romans et pièces de théâtre depuis 1980. Ses œuvres théâtrales sont produites dans plusieurs pays (Québec, France, Belgique, États-Unis, Côte-d'Ivoire, etc.) et reçoivent plusieurs prix. Pour notre corpus, nous retenons les pièces *Les filles du 5-10-15¢*, publiée en 1993, et *Jeux de patience*, publiée en 1997.

D'origine chilienne, Miguel Retamal immigré au Québec après le coup d'État orchestré par le général Pinochet en 1973. Depuis 1966, Retamal s'intéresse au théâtre. Il travaille dans plusieurs secteurs de la création théâtrale : acteur, metteur en scène, auteur. De 1980 à 1985, il a été directeur artistique d'une troupe de théâtre expérimentale. Il a été aussi directeur du Théâtre de Rimouski. Nous retenons des œuvres de cet auteur la pièce *L'attente*, publiée en 1997.

⁴⁵ Marie Carrière et Catherine Khordoc (dir.), *Migrance comparée : les littératures du Canada et du Québec*, Berne, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2008, p. 7. Ceci dit, Abla Farhoud continue d'écrire sur l'exil (*Toutes celles que j'étais*, *Au grand soleil cachez vos filles*), mais elle s'est détournée du genre théâtral.

Marco Micone est la première figure majeure du théâtre francophone de l'immigration. De fait, la décennie 80 est marquée par « l'«effet Micone» qui a rendu public le discours de (et sur) l'immigrant⁴⁶ ». Issu d'une famille paysanne, Micone quitte son pays natal, l'Italie, à la suite des politiques de nationalisation qui ont mis en péril les régions agricoles. En 1958, à l'âge de 13 ans, il immigré donc avec sa famille au Québec, où son père est déjà installé depuis sept ans, comme ouvrier de chantiers. Il travaille comme professeur au Collège Vanier, mais aussi comme animateur culturel, et consacre plusieurs écrits à la culture immigrée et à la nécessité du dialogue interculturel. Nous retenons des œuvres de cet auteur les pièces *Silences*, *Migrances* et *Una Donna* éditées en 2004 et 2005, mais nous ferons souvent référence à la première version de cette trilogie, à savoir les pièces *Gens du silence* (1982), *Déjà l'agonie* (1988) et *Addolorata* (1984).

Quant à Wajdi Mouawad, il est l'un des auteurs migrants les plus connus actuellement. Né au Liban en 1968, il quitte son pays à l'âge de 8 ans avec sa famille pour fuir la guerre civile. Après un passage de huit ans en France, il arrive à Montréal à 16 ans. Il y fait ses études et obtient en 1991 le diplôme en interprétation de l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal. Acteur, metteur en scène, dramaturge, directeur artistique, Mouawad est très prolifique sur la scène théâtrale. Il écrit plus d'une quinzaine de pièces, dont il met plusieurs en scène, deux romans et quelques essais. Ses pièces reçoivent plusieurs prix, et *Incendies* est même adaptée au cinéma par Denis Villeneuve, tandis que Mouawad adapte lui-même *Littoral*.

⁴⁶ Pierre L'Hérault, « L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977 », dans Betty Bednarski et Irène Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1997, p. 152.

Nous retenons des pièces de Mouawad la trilogie *Littoral* (1999), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006), et la pièce *Seuls : chemin, texte et peintures* (2008).

Il faut noter que certains de ces auteurs, comme Mouawad et Farhoud, refusent d'être étiquetés auteurs migrants, appellation qu'à l'instar de plusieurs critiques (dont Berrouët-Oriol lui-même), ils jugent limitatrice⁴⁷. Nous n'essaierons pas de légitimer ici l'étiquette de littérature ou de dramaturgie migrante ni de la contester. Nous soulignerons néanmoins que, malgré plusieurs différences majeures, d'origine, de style, ou de notoriété⁴⁸, les pièces de nos cinq auteurs ont certains éléments clés en commun. De fait, la plupart de leurs personnages subissent une perte identitaire suite à leur exil, mettant en évidence le lien intrinsèque qui existe entre l'espace, le temps et l'identité. En effet, l'identité de l'exilé est travaillée par deux espaces (celui du pays d'origine et celui du pays d'accueil) et deux temporalités (le passé lié au « là-bas » et le présent lié à l'« ici »). Ces repères identitaires sont d'égale importance, puisque si l'un des espaces-temps avait moins d'importance ou d'impact que l'autre, le conflit entre l'ici et l'ailleurs, le présent et le passé, se résoudrait. L'espace et le temps apparaissent ainsi comme le nœud du conflit du théâtre migrant. Nous suivrons donc les personnages dans leur quête identitaire, de la conscience de leur dépossession et de leur clivage identitaires à l'appropriation de leur identité migrante grâce à un dépassement des frontières spatiales, mais aussi temporelles,

⁴⁷ À titre d'exemple, dans *D'autres rêves : les écritures migrantes au Québec*, Abla Farhoud prétend être « vraiment tannée de cette étiquette » (Anne de Vaucher Gravili et Anna Paola Mossetto (dir.), *op.cit.*, p. 45). Cette phrase souligne la lassitude de l'écrivaine d'être associée à la littérature migrante, tout en faisant un clin d'œil à son intégration dans la société québécoise, de par l'utilisation de l'adjectif « tannée », terme typiquement québécois.

⁴⁸ Il existe en effet de grandes différences entre les dramaturges quant à leur notoriété et leur succès. À titre d'exemple, Wajdi Mouawad a reçu plusieurs prix au Québec et en France, il a été directeur artistique du Théâtre de Quat'sous et du Centre national des arts, ses pièces ont été publiées par des maisons d'édition prestigieuses, jouées et très bien reçues au Québec et à l'étranger (notamment au Festival d'Avignon), et *Incendies* a même été adaptée au cinéma par un réalisateur québécois de renom, Denis Villeneuve. Par contre, un dramaturge comme Miguel Retamal, malgré quelques bourses et une nomination au Gala des Masques, n'a pas eu cette même visibilité : publiées par un éditeur de Rimouski, ses pièces ont été quelques fois jouées à Rimouski et à Longueuil, et la critique s'est peu intéressée à son travail. Ces différences de réception mériteraient une étude à part.

puisqu'ils remontent le temps pour explorer leur mémoire individuelle et familiale. Nous montrerons aussi que la dramaturgie migrante, même si elle favorise la pluralité, la déterritorialité et la migrance, ne fait pas fi de l'importance des frontières et du territoire.

Notre but étant de cerner les manifestations théâtrales de l'exil à travers l'étude comparée des textes dramatiques, la méthodologie utilisée sera à la fois thématique et dramaturgique. Nous allons ainsi nous attarder, d'un côté, sur certains thèmes et motifs reliés au contexte de l'exil, à savoir la nostalgie du pays d'origine, les difficultés d'adaptation au pays d'accueil, le sentiment de perte identitaire, le changement de dynamique conjugale, le conflit intergénérationnel, etc. Pour ce faire, nous nous baserons sur les études consacrées aux littératures de l'exil, notamment celles de Pierre Nepveu, Simon Harel, Pierre Ouellet, Alexis Nouss, François Laplantine, Lya Tourn, Julia Kristeva, et nous convoquerons aussi les récits faits par les auteurs de notre corpus quant à leur expérience de l'exil. D'un autre côté, nous analyserons les manifestations formelles d'un discours *de* l'exil, avec son esthétique propre. Pour l'analyse formelle de cette théâtralisation⁴⁹ de l'exil, nous nous baserons principalement sur les théories du théâtre d'Anne Ubersfeld, de Jean-Pierre Ryngaert, de Patrice Pavis, de Marie-Claude Hubert et de Jean-Pierre Sarrazac. Nous étudierons ainsi le personnage comme sujet d'un discours et comme élément d'un ensemble, et nous verrons de quelle manière sont agencées les transformations qu'il subit. Pour ce faire, nous accorderons une place particulière aux structures spatio-temporelles comme productrices de sens. Pour l'analyse de l'espace, outre les théories du théâtre, nous convoquerons les travaux de Michel Bonetti, de Jean Duvignaud, de Iouri Lotman et de Gaston

⁴⁹ Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis souligne que la théâtralisation réfère aux éléments visuels de la scène et à la mise en situation des discours, alors que la dramatisation renvoie seulement à la mise en dialogues et à la dynamique de l'action. Comme l'identité migrante se manifeste scéniquement à travers une pluralité de personnages, d'espaces et de temps, le terme de théâtralisation est plus adéquat pour notre propos que celui de dramatisation.

Bachelard, et pour l'analyse du temps, ceux de Shmuel Trigano, de Jacques Hassoun, de Walter Moser, de Janine Altounian et de Mircea Eliade.

Notre premier chapitre, consacré au personnage dans la dramaturgie migrante, comporte cinq parties. La première expose les différentes conceptions théoriques du « personnage » théâtral et souligne ses particularités dans l'esthétique contemporaine. La deuxième présente les pièces du corpus, dresse le portrait des personnages et dégage les enjeux familiaux à l'œuvre dans les pièces. Les trois dernières parties montrent la manière dont l'exil influence l'identité, sous les angles de la dépossession onomastique et identitaire, du décentrement identitaire, et de l'altérité extrinsèque et intrinsèque.

Les deux chapitres suivants, consacrés respectivement à l'espace et au temps dans la dramaturgie migrante, sont intimement liés par la notion bakhtinienne de « chronotope⁵⁰ ». Tout en prenant acte de ce lien, nous avons néanmoins choisi de traiter ces catégories de l'espace et du temps en deux chapitres séparés, pour mieux rendre compte de leur spécificité d'un point de vue tant théorique que méthodologique. Ainsi, le chapitre deux, consacré à l'espace dans la dramaturgie migrante, est divisé en quatre parties. Comme pour l'analyse du personnage, la première présente une mise en contexte théorique de l'espace au théâtre. La deuxième étudie les fonctions de l'espace dans la dramaturgie migrante afin de souligner son importance et son lien intrinsèque avec l'identité. La troisième propose une étude des espaces des pays d'origine et d'accueil où il apparaît clairement que le pays d'origine oscille entre espace rejeté (espace d'émigration) et espace rêvé (espace-mythe), et que le pays d'accueil oscille entre espace

⁵⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 237. Le concept de « chronotope » a été adapté au théâtre par Patrice Pavis (Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Arts du spectacle », 1996, p. 22).

fantasmé (espace de renouveau) et espace aliénant (espace-piège) ; nous terminons cette section par l'étude de la pluralité spatiale à l'œuvre dans les pièces. Dans la dernière partie, il sera question des frontières de la dramaturgie migrante, aussi bien de la nécessité de dépasser les frontières géographiques et identitaires, que du danger relatif à l'abolissement de toute frontière.

Le dernier chapitre, sur la temporalité de l'exil, est constitué de trois parties. La première présente la théorie du temps au théâtre. La deuxième étudie les temporalités associées aux pays d'origine et d'accueil : le pays d'origine se manifeste à la fois comme un objet de désir, celui d'un retour fantasmé, et comme un retour du refoulé, et le présent du pays d'accueil se vit à la fois comme absence et sur-présence ; cette section se clôt aussi sur la pluralité temporelle de l'exil. Enfin, la dernière partie traite de la transmission intergénérationnelle, et de l'identité comme construction imaginaire.

Au terme de cette étude, nous aimerions montrer combien le théâtre, davantage peut-être que le roman, la poésie ou l'essai, constitue un genre privilégié pour la représentation de l'expérience de l'exil. La pluralité spatio-temporelle qui lui est intrinsèque, de même que le caractère indécidable du personnage théâtral contemporain, font en effet de ce genre une plateforme singulièrement propice à l'expression de l'identité plurielle et spectrale de l'exilé. Nous espérons ainsi contribuer à donner à la dramaturgie migrante la place et la visibilité qu'elle mérite dans les champs de la littérature de l'exil et de la littérature québécoise contemporaine.

PREMIER CHAPITRE : LE PERSONNAGE DANS LA DRAMATURGIE MIGRANTE

Un personnage a vraiment une vie propre, marquée de caractères particuliers, c'est toujours *quelqu'un*. Tandis qu'un homme, en général, peut n'être *personne*.

Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*

1.1. Théorie du personnage au théâtre

Introduire le personnage théâtral n'est pas chose aisée, parce que sa définition varie selon les différentes esthétiques théâtrales et que son appellation même a été récemment mise en question. Comme le souligne Patrice Pavis, « le personnage a commencé par n'être qu'un masque – une *persona* – qui correspondait au rôle dramatique pour le théâtre grec. [...] [Toutefois,] la *persona* acquiert petit à petit la signification d'être animé et de personne, [et] le personnage théâtral passe pour une illusion de personne humaine⁵¹ ». Ainsi, l'éventuelle matérialisation du personnage dans le corps d'un comédien bouscule les frontières entre imaginaire et réalité. Comme le dit Jean-Pierre Ryngaert, le personnage est « une articulation capitale de la relation entre le texte et la scène, ce qui entretient l'ambiguïté et parfois la confusion entre le fantôme de papier qui erre entre les lignes et la chair de l'acteur qui lui procure bon gré mal gré une identité⁵² ». Dès lors, il est aisé de considérer le personnage textuel comme « la copie-substance d'un être⁵³ ». Les différentes esthétiques théâtrales vont d'ailleurs débattre principalement sur ce point-là : le personnage théâtral relève-t-il davantage du référent réel ou

⁵¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 247.

⁵² Jean-Pierre Ryngaert, « Personnage (crise du) », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé/poche », 2005, p. 150.

⁵³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 89.

d'une construction imaginaire ? Le concept de mimésis est au cœur de cette question, et il est donc important de commencer par s'y attarder.

1.1.1. Fondements mimétiques

La mimésis, du verbe grec *mimeisthai*, signifie littéralement « imitation ». Le théâtre est considéré « le genre littéraire mimétique par excellence puisqu'il met en scène le fictif comme s'il était réel⁵⁴ », ce qui le rend le genre le plus dangereux selon Platon, puisqu'il « possède une force d'illusion quasi hypnotique⁵⁵ ». Si Platon place le théâtre entièrement sous le signe de l'imitation, ce n'est que pour mieux le discréditer, le reléguer au troisième rang par rapport au monde des Idées. Dans la *Poétique*, Aristote va réhabiliter la mimésis et en faire « le déterminant majeur de l'esthétique théâtrale⁵⁶ ». Prise au sens strict, la mimésis « reproduit ce qui est déjà présenté par la nature⁵⁷ », mais, prise au sens large, la mimésis se veut « poétique⁵⁸ », créatrice, puisqu'elle organise le chaos présent dans la nature pour en faire une unité cohérente. Ainsi, de par cette organisation qui nécessite de la part de l'écrivain de faire des choix, de cibler son attention, etc., la mimésis crée une « image concentrée⁵⁹ » du réel. De plus, comme le rappelle Robert Abirached, « la mimésis théâtrale fait les hommes qu'elle imite nécessairement

⁵⁴ Marie-Claude Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U. lettres », 2005 [1998], p. 11.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁶ Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé/poche », 2005, p. 117.

⁵⁷ Marie-Claude Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U. lettres », 2005 [1998], p. 10.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1978], p. 63.

supérieurs ou inférieurs à la réalité, selon qu'elle en extrait des images tragiques ou comiques⁶⁰». Donc, bien que la mimésis soit une imitation de la réalité, elle ne se réduit pas à une parfaite concordance avec celle-ci, et ne peut exiger que la scène soit une réplique identique des paramètres de la réalité. Abirached note : « le personnage et l'action, dans l'instant même où ils se matérialisent sur la scène, demeurent retenus du côté de l'imaginaire par la raison qu'ils se soustraient aux dimensions spatio-temporelles constitutives de la réalité⁶¹ ». La scène, avec son espace-temps propre, est, par définition, un espace-temps *autre*, différent de la réalité dans laquelle il s'imbrique, et le « personnage » est une instance scénique construite selon des règles précises, ce qui en fait une instance imaginaire et non réelle, même s'il est pris en charge par un comédien en chair et en os.

Cette distance entre le construit et le réel est aussi exigée par la vraisemblance. Pavis définit la vraisemblance comme suit :

La vraisemblance est ce qui, dans les actions, les personnages, la représentation *semble vrai* au public, tant sur le plan des actions que sur la manière de les représenter sur scène. La vraisemblance est un concept qui est lié à la réception du spectateur, mais qui impose au dramaturge d'inventer une fable et des motivations qui produiront l'effet et l'illusion de la vérité⁶².

Une nuance est établie donc entre le vraisemblable et le vrai, puisque le dramaturge doit créer de toutes pièces un *effet* de vérité, cet effet se basant sur ce qui *pourrait* exister dans la réalité, ce qui est donc convaincant. Ainsi, produire un effet de vérité, être vraisemblable, n'équivaut pas à reproduire la réalité, car celle-ci, comme la nature, peut être chaotique, incohérente, sortir de l'ordinaire ; or le vraisemblable présente des actions qui s'enchaînent selon les principes de

⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

⁶² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 406.

causalité et de nécessité, l'action dramatique devant être cohérente, constituer un tout. D'ailleurs, Aristote affirme « préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif⁶³ ». Toutefois, même d'une manière distancée, la vraisemblance entretient un rapport avec la réalité. Abirached dit à ce sujet : « La vraisemblance, en ce qu'elle régit le comportement du personnage et lui confère une estampille de rationalité, est toujours liée à un code de convenances, dicté lui-même par la sensibilité collective et par la nature dominante d'une époque donnée⁶⁴ ». La remarque de Abirached suscite deux commentaires : le premier est que, la sensibilité collective étant mouvante, la vraisemblance est à redéfinir selon les époques ; le deuxième est que ce code de convenances reflète davantage l'image à laquelle une société donnée aspire que sa réalité. En effet, Abirached précise : « Si le théâtre n'est jamais exactement un reflet de la société où il se produit, il nous renseigne au moins sur l'image que cette société se fait d'elle-même⁶⁵ ». Le théâtre entretient donc un rapport de référence et de distance avec la réalité : d'un côté, il constitue un discours du ou sur le réel ; de l'autre, il est un univers construit pour être vraisemblable, ce qui le distancie de la réalité, souvent chaotique et non persuasive.

Cette ambivalence présente dans la définition même de la mimésis et de la vraisemblance aristotéliennes se répercute sur le personnage théâtral qui entretient un rapport de référence et de distance avec le réel. D'un côté, le personnage entretient un rapport étroit avec le référent réel, référentialité qui vient, en premier lieu, de l'éventuelle matérialisation du personnage par un comédien, et, en deuxième lieu, de la similarité entre la réalité et le théâtre quant au contexte

⁶³ Cité par Marie-Claude Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U. lettres », 2005 [1998], p. 30.

⁶⁴ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1978], p. 37.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 97.

d'énonciation. De fait, Anne Ubersfeld et Jean-Pierre Ryngaert, pour ne citer qu'eux, rappellent que les paroles du personnage théâtral sont inséparables du système énonciatif dans lequel elles sont insérées : en effet, « plus que tout autre texte, le texte de théâtre est rigoureusement dépendant de ses conditions d'énonciation⁶⁶ ». « *Le réalisme* du discours du personnage se situe [donc] là⁶⁷ », puisque l'énoncé du personnage, tout comme l'énoncé d'une personne réelle, ne prend son sens que dans son contexte d'énonciation.

Toutefois, au théâtre, le contexte d'énonciation est plus complexe que celui de la réalité : le personnage théâtral, qui est dans la représentation figuré par un comédien, s'adresse à un autre personnage théâtral-comédien, mais aussi au lecteur-spectateur. Le théâtre joue de cette double énonciation : bien que le personnage, dans un théâtre à l'italienne par exemple, ne semble pas conscient de la présence du public, dans l'aparté, il s'adresse directement au public en faisant semblant que les autres personnages présents sur scène ne l'écoutent pas. Il y a donc un jeu de présence-absence qui s'installe avec le public : les « fantômes de papier⁶⁸ » sont représentés par des comédiens, en chair et en os, qui se parlent entre eux, en ignorant, ou au contraire en soulignant, la présence du public qui assiste à leur échange.

L'histoire du théâtre montre différents rapports à ce contexte d'énonciation, certaines esthétiques théâtrales le remettant même en question. En effet, les théâtres moderne et contemporain testent les limites de cette double énonciation. Ryngaert note : « Il arrive que même la double énonciation, qui semblait intangible, soit mise en question, quand les auteurs refusent ce système ou en jouent, gardant des informations secrètes ou multipliant au contraire

⁶⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 186.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 200.

⁶⁸ Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé/poche », 2005, p. 150.

les fausses pistes jusqu'à donner le tournis au lecteur⁶⁹». Dans un autre essai, l'auteur parle d'autres cas de figure qui se jouent de la double énonciation : « C'est ainsi que, dans certains textes, les personnages échangent sans jamais donner l'impression de se soucier du lecteur à informer et que, dans d'autres, l'auteur parle directement au lecteur sans s'inquiéter de ses éventuels personnages⁷⁰». Ainsi, la parole du « personnage » se distancie du langage réel, comme le souligne pertinemment Abirached en parlant du langage théâtral : « ce langage est nécessairement d'une autre nature que la parole d'usage quotidien⁷¹». Cette « autre nature » repose sur la double énonciation théâtrale, mais aussi sur certains codes préétablis, le personnage de tragédie parlant par exemple en vers, ou bien le personnage de la *commedia dell'arte* portant un masque et ayant un langage et une gestuelle codifiés. Ainsi, de par ses exigences propres, le personnage théâtral se distancie du référent réel, même dans une représentation vraisemblable ou mimétique.

1.1.2. Crise du personnage théâtral

C'est au XX^e siècle que l'esthétique théâtrale se transforme le plus, grâce à l'apport des auteurs dramatiques, mais aussi à celui des metteurs en scène. La scène se libère graduellement des référents réel et textuel, libérant par le fait même le personnage théâtral. Dans les dramaturgies moderne et contemporaine, la mimésis est en crise, principalement parce que l'art

⁶⁹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1991, p. 86.

⁷⁰ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p. 77-78.

⁷¹ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1978], p. 23.

« se doit d'être créateur et ne saurait se limiter à un plaisir d'imitation⁷² ». Cette crise met en péril la présence même du comédien : « la platitude des mises en scène naturalistes a provoqué non seulement une lassitude face au jeu imitatif, mais même une suspicion à l'égard de l'acteur, jugé inapte à traduire l'univers mental de l'écrivain⁷³ ». À travers les questionnements de Maeterlinck apparaît le désir des auteurs symbolistes d'éliminer la présence même du comédien sur scène : « L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais ; mais l'absence de l'homme me semble indispensable⁷⁴ ». De fait, le comédien, « gênant dans sa corporéité⁷⁵ », sera notamment remplacé par des marionnettes, des ombres, des reflets, etc., autant d'éléments qui privilégient l'imaginaire au détriment du réel. Le théâtre contemporain, quant à lui, restaure la place du comédien, tout en prenant acte de la crise du personnage entraînée par celle de la mimésis.

Dans son ouvrage de référence sur la question, Robert Abirached a identifié les principales caractéristiques de cette crise du personnage théâtral. Celle-ci touche, selon lui, trois aspects essentiels : le rapport du théâtre à la réalité, de la représentation au public, et enfin du personnage à la personne. En ce qui concerne le premier aspect, Abirached souligne la nécessité d'étendre les frontières de la notion du réel. Le théâtre doit explorer le versant invisible de l'univers, à savoir l'imaginaire, les pensées, les fantasmes⁷⁶ : le concept de mimésis est alors

⁷² Mireille Losco et Catherine Naugrette, « Mimésis (crise de la) », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé/poche », 2005, p. 118.

⁷³ Marie-Claude Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U. lettres », 2005 [1998], p. 209.

⁷⁴ Maurice Maeterlinck, cité par Marie-Claude Hubert, *Ibid.*, p. 214.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 215.

⁷⁶ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1978], p. 177.

adapté et non pas évacué⁷⁷. Quant au second aspect, la relation entre la représentation et le public, Abirached constate que le spectateur n'est plus fondu dans une masse qu'il s'agirait d'instruire ou de moraliser. Il s'agit alors de s'adresser à lui individuellement pour « l'émouvoir poétiquement⁷⁸ », faire appel à sa sensibilité et à son pouvoir de rêver, afin de lui donner accès à des parties inexplorées de soi. Quant au dernier aspect, le théoricien met de l'avant l'émergence d'un personnage désincarné de tout ce qui pourrait l'individualiser (état civil, caractère, physiologie, appartenance à un lieu ou une époque...). Dès lors, les traces du réel sont éliminées pour ne laisser qu'un être tissé de mots, « qui peut vivre métaphoriquement les passions primordiales et explorer les parcours immémoriaux de l'humanité⁷⁹ ». Par ailleurs, le personnage n'est plus le support unique du sens : il est entouré de signes multiples qu'il ne domine plus (objets, mouvements, couleurs...). Il demeure toutefois présent : malgré sa crise, « le personnage, depuis si longtemps promis à la destruction, n'a cessé de renaître sous nos yeux, d'âge en âge réajusté, mais toujours irréductible⁸⁰ ». La crise du personnage serait alors le signe et la condition de sa vitalité, au fur et à mesure des changements du monde⁸¹.

Comment dès lors analyser le personnage théâtral sans pour autant retomber dans les limites, identitaires, spatio-temporelles et autres, de l'analyse classique ? Une des solutions serait d'attribuer à cette instance une autre appellation que celle de personnage, qui, de par son poids historique, risque de limiter la perspective. De fait, Ryngaert souligne que les théoriciens contemporains privilégient le terme de « figure », terme assez large ou flou pour contenir les

⁷⁷ *Ibid.*, p. 243.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 178.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 182.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 439.

⁸¹ *Ibid.*

différentes propositions théâtrales. Ce terme a un double bénéfice, celui de désigner le visible, ce qui fait du personnage une apparition plutôt qu'une substance, et celui de pointer la question du corps mis en jeu dans un espace⁸². D'autres expressions ont été utilisées pour nommer ce personnage : Ubersfeld dit qu'il est un « lieu de *fonctions*⁸³ », soulignant ses différents attributs d'actant, d'acteur et de rôle. Pavis, quant à lui, rejetant une optique sémiotique considérée comme génératrice de fragments, choisit de définir le personnage comme un vecteur des forces agissantes⁸⁴.

Toutefois, Ubersfeld souligne une résistance à lâcher le terme de personnage, puisque, selon elle, « on veut préserver l'idée d'un *sens* préexistant au discours dramatique⁸⁵ », et note aussi l'impossibilité d'échapper complètement au concept de mimésis, surtout dû au fait de la réalité corporelle du comédien⁸⁶. D'ailleurs, Ryngaert rappelle l'importance poétique de l'instance du personnage : « Il semble bien que la fiction théâtrale ait besoin du personnage dans l'écriture, comme une marque unificatrice des procédures d'énonciation, comme un vecteur essentiel à l'action, comme un carrefour du sens⁸⁷ ». Ceci dit, Ubersfeld utilise le terme de « personnage » sans le considérer comme une substance, mais plutôt comme un « lieu géométrique de structures diverses, avec une fonction de *médiation*⁸⁸ ». Ce qu'on retient de toutes ces tentatives de définition, c'est le désir d'abandonner le discours psychologisant sur le

⁸² Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006., p. 11.

⁸³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 89.

⁸⁴ La théorie des vecteurs repose surtout sur la distinction de macro-séquences à l'intérieur desquelles les divers éléments se regroupent ou se distancient, en formant un ensemble cohérent et pertinent, susceptible ensuite de se combiner avec d'autres ensembles. Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 60-61.

⁸⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 90.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁸⁷ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1991, p. 110.

⁸⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 92.

personnage théâtral, qui, comme le note à juste titre Ubersfeld, « risque d’avoir une fonction de masque, de dissimulation du véritable fonctionnement du personnage. [...] [Il] risque donc de le figer, de le [...] [transformer en] objet et non plus lieu indéfiniment renouvelable d’une production de sens⁸⁹ ».

Figure, lieu de fonctions, vecteur des forces agissantes, l’imprécision quant à sa définition renvoie à une crise identitaire du personnage. Ce dernier « a perdu des caractéristiques physiques aussi bien que des repères sociaux ; il est rarement porteur d’un passé et d’une histoire⁹⁰ ». Il correspond dorénavant davantage à un être réflexif et démultiplié. Ryngaert note que, « bien avant le théâtre de l’absurde, Strindberg et Pirandello avaient mis en lumière les contradictions, les incohérences et les points de vue multiples et changeants d’une “âme” supposée unique⁹¹ ». Le théâtre contemporain exhibe ce manque d’unicité, n’essayant pas de le camoufler par souci de vraisemblance ou de cohérence.

Parallèlement à l’affaiblissement de l’essence unificatrice du personnage, son langage subit aussi des transformations. L’alexandrin, utilisé dans la tragédie, a été récusé par le drame bourgeois, qui recherchait un langage réaliste. Depuis, le langage théâtral lui-même, dans sa possibilité de produire du sens, a été questionné, notamment dans le théâtre de l’absurde où le discours même du personnage est disloqué, rendant la communication difficile, et l’enfermant parfois dans un monologue solitaire qui, comme le souligne Sarrazac, n’a pas pour but de

⁸⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁰ Jean-Pierre Ryngaert, « Personnage (crise du) », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé/poche », 2005, p. 150.

⁹¹ *Ibid.*, p. 151.

relancer le dialogue mais de le suspendre, ce qui déclenche une crise du dialogue⁹² révélatrice d'une « mise en cause de la relation interindividuelle⁹³ ».

Ces mutations permettent à la scène de figurer une identité contemporaine en crise, une identité non pas stable et définie, mais changeante et plurielle. Le théâtre s'arroge enfin le pouvoir, jusque-là dévolu au roman, d'extérioriser le débit mental des personnages, de mettre en scène leur monde intérieur, l'espace théâtral pouvant être, comme le rappelle Ubersfeld, l'icône d'un espace psychique⁹⁴. Cette mise en scène de l'intime a été amorcée par la crise du drame : si la fiction n'est plus basée sur un nécessaire « évènement interhumain⁹⁵ », alors la théâtralisation de la psyché peut prendre place. Sarrazac, qui dédie tout un essai à ce théâtre intime, affirme : « Le conflit dramatique qui se déroulait jadis dans un espace interpersonnel prend désormais pour siège principal la vie intérieure de chaque personnage créé par l'auteur⁹⁶ ». Introduit par Strindberg, ce théâtre de l'intime « se joue dans une tension féconde entre le moi et le monde⁹⁷ » ; il se distingue de ce fait du théâtre intimiste, dont l'esthétique naturaliste nous a donné plusieurs exemples, qui est un théâtre de fermeture et de resserrement. En effet, le théâtre intime est centrifuge, il repose sur un « art de l'indiscrétion⁹⁸ », théâtralisant les instances intérieures qui habitent les personnages. Celles-ci se traduisent sur scène par des spectres, des personnages dédoublés ou fantomatiques, un éclatement ou une pluralité spatio-temporelle, etc.

⁹² Jean-Pierre Sarrazac, « Dialogue (crise du) », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé/poche », 2005, p. 67.

⁹³ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 126.

⁹⁵ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne : 1880-1950*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Théâtre/Recherche », 1983 [1956], p. 72.

⁹⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 10.

⁹⁷ Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé/poche », 2005, p. 100.

⁹⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 68.

Contrairement au personnage réaliste, le personnage contemporain, au carrefour du matériel et de l'immatériel, a alors un profil identitaire indéterminé. Même le nom du personnage, premier garant d'identité, peut être indéfini. Cette imprécision est en elle-même éloquente. En effet, comme le notent Ryngaert et Sermon, « la question onomastique se pose avec d'autant plus d'acuité que le nom, pour le lecteur, s'offre toujours comme le premier point d'ancrage concret⁹⁹ ». Si Nathalie Sarraute choisit de nommer ses personnages H1, H2, dans la pièce *Pour un oui ou pour un non*, ce choix n'est pas gratuit. Il établit de prime abord une distance par rapport au référent réel. Les auteurs poursuivent leur analyse en affirmant que, « dans les dramaturgies modernes et contemporaines, le nom, ferment inégalé de la personne, et partant, artifice privilégié de l'illusion dramatique et de ses phénomènes d'identification, est en effet devenu, pour ces raisons mêmes, la première voie d'accès à leur remise en question et, corrélativement, un creuset matriciel de théâtralité¹⁰⁰ ». Un choix atypique, voire une absence de noms permet donc l'évitement du phénomène d'identification et la mise en avant de la théâtralité.

Par ailleurs, dans le théâtre contemporain, la scène acquiert son indépendance par rapport au référent textuel. La vision aristotélicienne mettait au premier plan le texte dramatique. La représentation était considérée comme la réalisation matérielle du texte littéraire, le metteur en scène ne faisant que traduire sur les planches un texte auquel il devrait rester fidèle. Cette vision supposait une « *équivalence sémantique*¹⁰¹ » entre le texte écrit et la représentation. Or, avec la crise du drame, le metteur en scène s'impose et la pratique de représentation devient

⁹⁹ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p. 47.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 13.

indépendante de celle de l'écriture, la scène étant désormais considérée comme un monde autonome du référent textuel, ayant ses propres particularités. Comme le précise Ryngaert, « nous passons d'une pratique du théâtre où c'est le texte qui *fait sens* à une pratique où *tout fait sens*¹⁰²», le « tout » référant à différents éléments scéniques qui acquièrent leur indépendance et deviennent langages à part entière. Ce changement de vision a été préparé par des théoriciens et des metteurs en scène qui ont souligné l'importance des autres éléments scéniques, comme Adolphe Appia (1862-1928). Rejetant « le réalisme illusionniste¹⁰³», Appia élimine les éléments décoratifs qu'il juge inertes et exploite « les potentialités infinies de la lumière dans la mise en scène¹⁰⁴». Analysant l'importance de l'éclairage chez ce metteur en scène, Hubert dit : « La lumière est dotée d'un merveilleux pouvoir de suggestion et permet à l'imagination de s'enflammer¹⁰⁵».

Cette remise en question de la suprématie du référent textuel est clairement exprimée dans le théâtre postdramatique, né dans les années 1970, qui, comme son nom l'indique, tente de dépasser le drame. Ce théâtre anti-mimétique et anti-dramatique affirme la suprématie de la scène, refuse de mettre en scène des textes pré-écrits, préférant plutôt expérimenter avec la création collective et l'improvisation. Dans cette vision, le comédien n'incarne pas un personnage, mais plutôt existe dans sa « corporalité autosuffisante¹⁰⁶» sur scène, dans sa présence énergétique, et offre une performance, non pas un spectacle. On est loin de la vision

¹⁰² Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1993, p. 51.

¹⁰³ Marie-Claude Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U. lettres », 2005 [1998], p. 210.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 150.

du théâtre symboliste qui considérait le corps du comédien comme un obstacle. Ici, c'est le corps qui devient texte.

Le théâtre contemporain a aussi repensé le rôle du spectateur. Au théâtre, le spectateur est « un personnage-clé¹⁰⁷ », puisqu'il est co-producteur du spectacle à deux moments. Au départ, le spectateur est « présent dans le spectacle, dans la mesure où les divers énonciateurs (scripteur, metteur en scène, scénographe, comédien) prennent en compte son univers de référence, ou plutôt ses univers : celui de son expérience comme celui de sa culture¹⁰⁸ ». À l'arrivée, le spectateur est co-producteur de la représentation parce que « c'est en lui, et en lui seul que *le sens se fait*¹⁰⁹ ». Ainsi, le spectateur est « le sujet d'un *faire*¹¹⁰ ». Il doit organiser sa perception, ne se contentant pas de donner sens à ce qui se raconte, mais en observant aussi ce qui se fait sur scène¹¹¹. Il doit aussi solliciter sa mémoire parce que le théâtre est « un art du mouvement, reposant entièrement sur la *transformation des signes*¹¹² ». Ceci est particulièrement vrai pour les représentations contemporaines qui figurent une discontinuité temporelle à laquelle la mémoire du spectateur doit donner sens. Le théâtre contemporain tend d'ailleurs à « casser le regard traditionnel » du spectateur¹¹³. Dans un théâtre traditionnel, « la place du spectateur est l'immobilité convenue¹¹⁴ » et son regard est plutôt passif. Dans le théâtre contemporain, le regard du spectateur doit participer au spectacle, le décentrement spatio-temporel l'obligeant à la déambulation et à la reconstruction du sens. De fait, la pièce n'est plus offerte chronologique,

¹⁰⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 253.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 254.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 255.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 253.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 267.

¹¹² *Ibid.*, p. 267.

¹¹³ *Ibid.*, p. 256.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 257.

bien tissée et homogène, mais éclatée, ce qui oblige le spectateur à recomposer les signes éparpillés qu'il reçoit des différents éléments scéniques.

Le théâtre contemporain a donc subi une double révolution : d'un côté, les dramaturges ne visent plus à reproduire fidèlement la réalité ; de l'autre, les metteurs en scène ont gagné en pouvoir et se sont imposés comme artistes et non plus comme simples passeurs entre l'auteur dramatique et la scène. Il est en outre clair, comme le note Abirached, que, suite à la crise du drame, il n'y a pas eu une dramaturgie dominante, mais une effervescence de possibilités qui se jouent des règles aristotéliennes¹¹⁵.

Enfin, outre les multiples transformations subies par le personnage théâtral, sa comparaison avec le personnage romanesque permet d'en dégager d'autres spécificités. Le personnage romanesque et le personnage théâtral partagent certains traits, notamment la coexistence d'une part de référentialité et d'une part d'indétermination, comme le rappellent Ryngaert et Sermon : « Le lecteur de théâtre partage ainsi avec le lecteur du roman un "personnage qui emprunte un certain nombre de ses propriétés au monde de référence du lecteur", et un personnage qui comprend "des espaces d'indéterminations"¹¹⁶ ». Plus ces espaces d'indétermination sont nombreux, moins le personnage est référentiel, ce qui oblige le lecteur ou le metteur en scène à combler ces vides textuels. Par ailleurs, comme le roman, le théâtre, plus particulièrement contemporain, convoque des personnages-narrateurs. Comme le dit Pavis, quand l'illusion dramatique est brisée, dans le théâtre épique par exemple, « les personnages prennent le relais de leur créateur et jouent alors le rôle identique à celui du narrateur de

¹¹⁵ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1978], p. 176.

¹¹⁶ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p. 124.

roman¹¹⁷». De fait, si dans le théâtre classique, certains personnages narrent parfois des événements jugés contraires à la bienséance, dans le théâtre contemporain, ces personnages-narrateurs sont plus nombreux et ils narrent non pas par souci des règles, mais parce que l'esthétique contemporaine rejette la prédominance de l'action. De surcroît, la remise en question de l'unité de temps permet au passé de se manifester sur scène, souvent sous forme de remémoration effectuée par le personnage-narrateur¹¹⁸.

Toutefois, les personnages romanesque et théâtral se distinguent à plusieurs niveaux. Leur différence majeure se situe dans l'« hétérogénéité fondatrice¹¹⁹ » du second par rapport au premier. Le personnage romanesque relève d'un imaginaire purement fictif, alors que le personnage théâtral est « au carrefour de l'énoncé et du visible¹²⁰ » ; « autrement dit, si la fiction romanesque est imaginée, la fiction théâtrale, parce qu'elle se donne à voir, est à la fois imaginée et "imageante"¹²¹ ». Cette dualité oblige le dramaturge à « poser, dans sa fabrique textuelle, des questions de représentations¹²² ». En effet, comme le souligne Abirached, la différence majeure entre le roman et le théâtre est que le premier est le lieu de l'interprétation alors que le second est le lieu de la représentation :

Le roman, même le plus antiromanesque, est le lieu de l'interprétation : son langage, même le plus objectif, produit un sens, fait lever des phantasmes, organise un monde, et il n'a besoin pour cela que de créatures d'encre et de papier. Le théâtre, s'il peut aboutir à des effets analogues, est d'abord le lieu de la représentation : il livre au

¹¹⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 227.

¹¹⁸ Nous reviendrons en détail plus loin sur ces « nouvelles dynamiques narratives » du théâtre contemporain, théorisées entre autres par Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos dans leur ouvrage du même titre – et surtout, bien sûr, par Jean-Pierre Sarrazac autour du personnage-rhapsode.

¹¹⁹ Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2004 [1990], p. 1.

¹²⁰ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p. 15.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

spectateur des doubles du personnage, qui ne sont pas lui et ne sont pas eux-mêmes¹²³.

Le personnage théâtral est donc, aux dires de Abirached, « un fantôme provisoire¹²⁴», placé « en position d'attente, dans une zone intermédiaire¹²⁵», puisque c'est « à la scène seulement, [que] le personnage rencontre sa matérialité, le signe sa signification et la parole son destinataire¹²⁶». Par ailleurs, contrairement au personnage romanesque, la potentielle incarnation du personnage par un comédien laisse la question de l'apparence du personnage « ouverte¹²⁷», puisque même si l'auteur précise l'âge, la profession, le sexe du personnage, il n'en demeure pas moins que c'est le comédien qui va donner à cet être de papier un timbre de voix, une couleur de cheveux, une gestuelle, etc. De plus, étant donné que le personnage théâtral ne se limite pas à l'interprétation d'un seul comédien, qu'il peut être soumis à des incarnations diverses, il est, dès lors, toujours gardé « dans un certain suspens [...], [et] constitue un élément [...] qui prête toujours à reconstruction, cristallisation, déchiffrement¹²⁸».

En conclusion à ce rapide survol, il se dégage quelques particularités à retenir. En premier lieu, le personnage théâtral est une instance complexe qui, à la base, est double, appartenant aux deux espaces du réel et de l'imaginaire¹²⁹. Il est un être imaginaire qui « se construit [d'abord] dans et par le texte¹³⁰», pour ensuite se matérialiser dans le corps d'un

¹²³ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1978], p. 7-8.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁷ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p. 47.

¹²⁸ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1978], p. 75.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁰ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1991, p. 111.

comédien, ou la forme d'une marionnette, d'une figure, etc. Prenant acte de cette dualité, les théoriciens tentent de le définir sans le limiter, d'où les définitions du personnage comme « lieu de fonctions » (Ubersfeld) ou encore comme « force agissante » (Pavis). En deuxième lieu, les caractéristiques du personnage théâtral dépendent de l'esthétique dans laquelle il s'inscrit : certaines de ces esthétiques mettent davantage en valeur le référent réel du personnage, alors que d'autres soulignent plutôt son caractère imaginaire. Le théâtre classique et naturaliste privilégiait la représentation d'un personnage proche du référent réel, pris dans une action vraie ou vraisemblable. Le théâtre contemporain, axé davantage sur la complexité que sur un rapport simplifié avec le réel, met dorénavant en scène l'intimité du personnage, son monde intérieur, plus apte à contenir toute la contradiction de l'être humain ; il s'éloigne donc de cette « unification hâtive¹³¹ » dont parle Ryngaert. Par ailleurs, dans les dramaturgies modernes et contemporaines, le travail et les attentes du lecteur ou du spectateur ont dû être révisés. D'un côté, la crise du drame exige un travail supplémentaire de la part du lecteur/spectateur qui doit s'investir pour réorganiser la fable ou bien combler les trous présents dans le récit. De l'autre, le lecteur/spectateur a dû s'habituer à la nouvelle façon qu'ont les dramaturges et les metteurs en scène de dire et de montrer ; par exemple, Ryngaert et Sermon rappellent que les premiers spectateurs d'*En attendant Godot* ont mis un certain temps à accepter que Godot ne viendrait pas¹³². Le lecteur/spectateur a donc dû réviser ses attentes vis-à-vis d'une pièce de théâtre, que ce soit à propos du « personnage » ou de la fable. Ceux-ci se retrouvent encore dans le théâtre contemporain ; toutefois, ils n'accaparent plus toute la place, comme le note Sarrazac : « il y a

¹³¹ *Ibid.*, p. 109.

¹³² Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p. 126.

certainement encore *de la* fable, comme il y a encore *du* personnage ; cependant, le point de départ – l'appui principal – n'est plus ni une fable constituée *a priori* ni un personnage d'entrée de jeu identifiable¹³³». Parallèlement à cette remise en question des formes théâtrales canoniques, la scène contemporaine explore aussi des voies qui rejettent carrément le texte et inventent « des écritures non narratives des corps, des volumes, des espaces¹³⁴ ». Dans ces explorations, associées surtout au théâtre postdramatique, « la scène [...] affirme son irréductibilité, sa poétique, sa théâtralité¹³⁵ ».

1.1.3. Paramètres d'analyse

Malgré cette diversité des pratiques contemporaines, un constat s'impose : « le théâtre ne s'accommode pas plus d'un irréalisme exacerbé que d'un réalisme impérialiste : sa véritable nature est de conjuguer fiction et vérité¹³⁶ », ceci s'appliquant aussi au personnage théâtral. Comment, dès lors, étudier cette instance complexe ? Pour répondre à cette question, les méthodes d'Anne Ubersfeld demeurent essentielles. Pour aborder l'analyse du personnage, la sémioticienne dégage trois fils conducteurs, qui doivent être considérés simultanément. Le premier fil concerne les figures du personnage. D'abord, elle précise qu'« aucun personnage ne doit être étudié isolément, sinon d'une manière provisoire [, puisque] toute analyse d'un personnage retrouve par opposition ou par rapprochement toutes les autres analyses des autres

¹³³ Jean-Pierre Sarrazac, « Fable (crise de la) », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé/poche », 2005, p. 79.

¹³⁴ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p. 15.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹³⁶ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1978], p. 186.

personnages¹³⁷». Ainsi, le personnage est traditionnellement un des actants d'un système actantiel. Il peut soit occuper une case actantielle unique, soit occuper la même case actantielle qu'un autre personnage – Ubersfeld donne l'exemple de la pièce *Hamlet* où celui-ci et Laërtes occupent la case *sujet* de l'action *vengeance du père* –, soit occuper une case différente dans un modèle actantiel différent – par exemple, Rodrigue, dans *Le Cid*, est *objet* de l'amour de Chimène, et *sujet* de l'action *vengeance du père*¹³⁸. Ubersfeld précise que l'étude du modèle actantiel sert à nuancer la place accordée au discours du personnage. Ainsi, dans *Phèdre*, même si la reine accapare le discours, elle n'occupe pas clairement la case de *sujet* de l'action¹³⁹. Par ailleurs, le personnage peut figurer comme un élément rhétorique. Ainsi, le personnage théâtral peut être « la *métonymie* ou la *synecdoque* [...] d'un ensemble paradigmatique ou la métonymie d'un ou plusieurs autres personnages », le garde dans une tragédie apparaissant, par exemple, comme la métonymie de la puissance du roi¹⁴⁰. De plus, « le personnage peut être la métaphore de plusieurs ordres de réalités¹⁴¹ », ou encore, figurant des catégories contradictoires, peut apparaître comme « cette figure [...] essentielle et essentiellement “dialogique” qu'est l'*oxymore*¹⁴² ».

Le second fil conducteur qui permet d'aborder le personnage est celui qui en fait un personnage-individu. Celui-ci est alors non pas un actant, mais un *acteur* qui partage avec d'autres personnages quelques traits communs, mais qui a aussi des déterminations individuelles dont la première est théoriquement son nom.

¹³⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 95.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 97-98.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴² *Ibid.*

Le dernier fil conducteur est celui qui fait du personnage le sujet d'un discours. Selon Ubersfeld, et ceci consisterait en la démarche classique, on peut faire « l'inventaire des déterminations (essentiellement psychologiques) du personnage en analysant le contenu (psychologique) de son discours qui définit ses rapports avec ses interlocuteurs et d'autres personnages¹⁴³ ». On peut aussi, et ceci serait une démarche moderne, mettre « en lumière le contenu inconscient de la *psyché* du personnage¹⁴⁴ », et ce, par l'analyse des conditions d'énonciation, puisque, comme le dit la sémiologue, « seule la situation de parole précise le sens du discours¹⁴⁵ ». Toutefois, en analysant ce contexte, il faut tenir compte de la double énonciation du théâtre : c'est dans cette dualité que se glisse, comme l'appelle Ubersfeld, la faille « qui sépare le personnage de son discours et l'empêche d'être constitué en sujet véritable de sa parole¹⁴⁶ ».

Suite à l'exposé de ces trois fils conducteurs, Ubersfeld répertorie quelques procédures d'analyse qui y correspondent, à savoir l'étude du modèle actantiel qui « permet d'établir la *fonction syntaxique* du personnage » et de « mettre l'accent sur les fonctions massives du personnage en relation avec les autres et avec l'action¹⁴⁷ » ; la détermination des paradigmes auxquels appartient le personnage qui permettent de « dresser une carte, au moins partielle, des *traits distinctifs* du personnage, non seulement pour lui-même, mais [...] dans ses rapports de conjonction et d'opposition avec les autres personnages¹⁴⁸ » ; et enfin l'analyse du discours du

¹⁴³ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 108.

personnage, qui, tout en tenant compte de la double énonciation, étudie l'étendue des paroles du personnage, et considère le discours comme message.

Il faut se rappeler que le personnage de théâtre « n'a d'existence concrète qu'au travers d'une représentation concrète ; le personnage textuel n'est qu'un *virtuel*¹⁴⁹ ». Toutefois, comme le souligne Ubersfeld, « la théâtralisation du personnage, qui est le fruit des éléments concrets de la représentation, est déjà marquée textuellement dans un très grand nombre de cas¹⁵⁰ ». Le personnage est théâtralisé textuellement à l'aide de plusieurs procédés, dont bien sûr les didascalies, mais aussi « sa parole théâtralisante, c'est-à-dire par son adresse directe au récepteur public¹⁵¹ », son emploi codifié (valet, jeune premier), ou encore le procédé du théâtre dans le théâtre¹⁵².

Ce survol de la théorie et de la pratique du personnage théâtral permet de mieux situer le personnage de la dramaturgie migrante par rapport aux spécificités des esthétiques modernes et contemporaines. Le corpus étudié s'insère dans la voie exploratoire qui met en scène un personnage complexe, pris entre la réalité et l'imaginaire. La plupart des personnages du corpus ont un profil identitaire très réaliste et bien défini, les auteurs indiquant leurs noms et dévoilant leur origine, leur profession, etc. D'autres sont nommés selon un seul critère, qui peut être soit leur rôle dans la famille, par exemple La Mère dans *Jeux de patience*, soit leur fonction, par exemple Le Chevalier et Le Réalisateur dans *Littoral* – procédé souvent utilisé dans le théâtre contemporain¹⁵³. Dans tous les cas de figure, les personnages échappent à la

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 111.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p. 66.

désindividualisation. Ainsi, la part de référentialité qu'ils entretiennent avec la réalité justifie l'approche que nous adopterons et qui se base, en partie, sur des paramètres de lecture socioculturels.

Cependant, les pièces étudiées mettent en scène aussi certains « personnages » qui sont fantomatiques ou de l'ordre de l'imaginaire, des « figures » particulièrement contemporaines. De plus, ce qui caractérise les personnages du corpus, c'est la théâtralisation de leur intimité, spécialement de leur perte identitaire suite à l'exil. Dans *Littoral*¹⁵⁴, cette centrifugation de l'intime est le sujet même de la pièce, comme le dit Wilfrid au juge : « je vous raconte simplement à voix haute ce qui arrive à tout le monde à voix basse » (L, p. 24). Cet « art de l'indiscrétion¹⁵⁵ » rend visible l'invisible ; la scène est alors celle de la « tête » du personnage dont elle dévoile les pensées, les rêves, les fantasmes, les obsessions et les êtres qui l'occupent : « LE PÈRE. Wilfrid je ne veux pas encombrer ta tête, mais je n'ai pas d'autres endroits où aller pour me réchauffer [...], je ne resterai pas longtemps à hanter tes rêves » (L, p. 73), « WILFRID. Mais vos gueules, bordel, vos gueules, et sortez de ma tête » (L, p. 17).

La scène de la dramaturgie migrante est donc constituée de personnages imaginaires et de personnages « réels ». Elle répond ainsi à la définition du théâtre intime, qui, selon Sarrazac, se situe aux confins de la vie individuelle et de la vie collective¹⁵⁶, et apparaît comme le point de passage entre une dramaturgie de l'intersubjectivité et une dramaturgie de l'intrasubjectivité¹⁵⁷. Cette rencontre du microcosme et du macrocosme se trouve parfaitement personnifiée dans *Littoral*, où le conflit de Wilfrid avec son père s'avère commun à plusieurs

¹⁵⁴ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud-Papiers, 1999. Dorénavant désignée par l'abréviation (L).

¹⁵⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 68.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 86.

jeunes de sa génération. Le besoin collectif de faire le deuil du père incite Wilfrid à accepter de partager le cadavre de son père pour que ce dernier devienne la personnification symbolique de tous les pères. Le théâtre intime s'avère donc le lieu public et nécessaire d'une intériorité partagée ; comme le note Sarrazac : « Tout ce qui ne relie pas l'homme à ses propres fantômes, mais aussi, mais encore à d'autres hommes, et partant à leurs fantômes, et cela dans une époque donnée et, elle, non fantomatique, n'a pas le moindre intérêt, ni philosophique, ni artistique¹⁵⁸ ».

Dans la dramaturgie migrante, cette théâtralisation de l'intime repose non seulement sur des personnages, mais aussi voire surtout sur leur rapport problématique à l'espace et au temps. L'étude successive de ces trois instances, à savoir le personnage, l'espace et le temps, nous permettra non seulement de rendre compte des caractéristiques de l'exil du personnage migrant, mais aussi de souligner comment le genre théâtral, par les ressources qui lui sont propres, est particulièrement apte à exprimer la perte identitaire de l'exilé.

1.2. Des histoires de familles

1.2.1. Quêtes identitaires

Les personnages principaux des pièces de notre corpus sont des immigrés de première et de seconde génération, des individus en quête d'identité et d'un sentiment d'appartenance. Perdus, clivés, dédoublés, ces personnages errent entre leur pays d'accueil et leur pays d'origine, et entre leur passé et leur présent, dans le but de trouver un certain sens à leur vie, une certaine assise identitaire. Ceux-ci passent notamment par le rapport à la famille et la transmission intergénérationnelle.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 106.

Dans son quatuor¹⁵⁹ intitulé *Le sang des promesses*, Wajdi Mouawad explore le rapport entre la première et la seconde génération d'exilés. Les liens de transmission entre générations, brouillés par l'exil et la mort des parents, se retissent graduellement post-mortem. Le destin des enfants est lié à celui des parents, puisque c'est à travers l'exploration du passé des parents que les enfants acquièrent une meilleure perception de leur propre identité. Ainsi, dans *Littoral*, première pièce du quatuor, Wilfrid, culpabilisé de n'avoir pas été présent à la mort de son père, Thomas¹⁶⁰, décide de l'enterrer décemment dans le caveau familial. Sa requête étant rejetée par sa famille maternelle, il quitte Montréal pour le pays natal de son père afin de l'enterrer dans son village. Toutefois, il n'effectue pas ce voyage seul, puisqu'il est accompagné d'un chevalier imaginaire qui le sauve des situations délicates, et du spectre de son père qui le guide parfois dans sa recherche. Une fois au pays natal du père, le cadavre de ce dernier se trouve aussi rejeté par les villageois. Le double rejet du corps paternel oblige le fils à entreprendre un périple pour trouver le lieu de sépulture idéal. Cette quête lui permet de rencontrer des amis réels qui partagent avec lui un rapport perturbé au Père et un besoin d'en faire le deuil. Motivés par la nécessité d'enterrer convenablement le père de Wilfrid, qui devient symboliquement le père de chacun, ils accèdent au littoral où ils « emmerrent » leur géniteur, geste qui leur permet enfin de faire des projets d'avenir.

La plupart des immigrés de la seconde génération entretiennent une relation conflictuelle avec leurs parents. Les jumeaux Simon et Jeanne, protagonistes d'*Incendies*¹⁶¹, deuxième pièce

¹⁵⁹ L'auteur préfère ce terme à celui de tétralogie.

¹⁶⁰ Dans les éditions plus récentes, Mouawad a changé le nom du père de Wilfrid, de Thomas à Ismaïl. Cette arabisation du nom n'est pas anodine. Elle indique d'autant plus l'appartenance du père à son pays natal, malgré son exil.

¹⁶¹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud-Papiers, 2003. Dorénavant désignée par l'abréviation (I).

du quatuor, n'y font pas exception. En effet, ces derniers ne pouvaient plus communiquer avec leur mère, Nawal, parce que celle-ci s'est volontairement arrêtée de parler, cinq ans avant sa mort. Elle leur lègue néanmoins dans son testament deux lettres : elle demande à Simon de trouver son demi-frère, arraché à Nawal par la famille maternelle afin d'éviter un scandale, et de lui donner une des lettres, et à Jeanne de trouver son père et de lui donner la seconde lettre. Ils vont donc en mission dans le pays natal de leur mère pour trouver ces deux étrangers, mais aussi pour mieux connaître cette femme mystérieuse qu'était leur mère. Pour se guider, ils suivent le même chemin qu'a parcouru Nawal des années auparavant afin de retrouver son premier fils : du traumatisme de l'enlèvement de l'enfant au déclenchement de la guerre civile, puis à son séjour en prison où elle fut torturée. À la fin, la vérité éclate au grand jour tel un incendie qui ravage tout sur son passage : le fils de Nawal et l'homme qui l'a torturée et violée ne font qu'un ; de plus, il est aussi le père de Simon et Jeanne. Ces derniers ne sont pas nés au Canada, comme le leur a raconté leur mère, mais dans une prison au Liban, et leurs noms ne sont pas Simon et Jeanne, mais Sarwane et Jannaane : deux identités contradictoires qui réduisirent la mère au silence, un silence rompu à la fin par la lecture successive des deux lettres adressées à deux destinataires différents, le fils et le bourreau, mais lues par le même individu, Nihad.

Avec *Forêts*¹⁶², Mouawad signe la troisième pièce de son quatuor. Comme Wilfrid et les jumeaux, Loup cherche à résoudre l'énigme de sa naissance et à découvrir le passé de sa mère, Aimée, morte d'une cause inconnue après plusieurs crises d'épilepsie où elle a eu des visions d'un soldat de la Première Guerre mondiale nommé Lucien. Sa fille tente de déterminer la cause

¹⁶² Wajdi Mouawad, *Forêts*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud-Papiers, 2006. Dorénavant désignée par l'abréviation (F).

de ce décès et d'identifier le corps étranger trouvé dans le cerveau de sa mère. Elle est secondée dans sa recherche par un paléontologue, Douglas Dupontel, qui découvre que ce corps étranger est en fait la mâchoire supérieure d'une certaine Ludivine, tuée en 1944 dans un camp de concentration. Ensemble, ils établissent la filiation de Loup : de Luce, la mère d'Aimée, abandonnée par ses parents, ils en arrivent à Ludivine qu'ils croient être la mère biologique de Luce. Or Loup finit par découvrir que Ludivine n'est pas la vraie mère de Luce, mais qu'elle a échangé son identité avec celle de sa meilleure amie, Sarah, afin de la sauver des nazis. Sarah a survécu sous l'identité de Ludivine, tandis que celle-ci a été capturée et assassinée. Toutefois, sa mâchoire s'est retrouvée dans le cerveau d'Aimée, petite-fille de Sarah : arbres généalogiques entrecroisés non pas par les liens de sang, mais par ceux de l'amitié et des promesses. Ainsi, en remontant l'histoire des abandons et des échanges identitaires, Loup réussit à redessiner son arbre généalogique et à découvrir en quoi le destin de sa mère est lié à celui de Ludivine.

Littoral, Incendies, Forêts : dans ces trois pièces du quatuor, les enfants issus de la seconde et de la troisième génération d'immigrés éprouvent un malaise identitaire et entreprennent un voyage initiatique dans le passé et le pays de leurs parents afin de résoudre l'énigme de leur identité. Ce n'est pas le cas de la dernière pièce du quatuor, *Ciels*, qui diffère des trois premières de par ses personnages, ses thèmes centraux et sa configuration spatio-temporelle. D'abord, ses personnages ne sont pas de jeunes exilés de seconde génération, mais des adultes, membres d'une cellule anti-terroriste. Ensuite, ses thèmes ne se centrent pas sur le rapport entre différentes générations d'exilés, la mémoire et la quête de soi à travers un voyage initiatique, mais plutôt sur le décryptage des messages potentiellement envoyés par des terroristes. Enfin, la configuration spatio-temporelle ne repose pas sur la pluralité : la pièce se déroule dans un seul espace et selon une temporalité linéaire. Les thèmes qu'elle explore ne sont

néanmoins pas complètement étrangers à la trilogie : elle développe en biais le rapport au père, le mal de vivre et la révolte de la jeunesse, et le nom de certains personnages indique qu'ils sont des exilés. Elle transpose donc des thèmes chers à l'auteur, mais ne constitue pas en elle-même un matériau pertinent pour notre propos. D'ailleurs, l'auteur confirme cette différence dans la préface de *Forêts* où il affirme : « Avec *Forêts* s'achève pour moi [...] cette conviction de la nécessité des origines et de l'héritage » (F, p. 8). En effet, l'odyssée « entreprise par Wilfrid dans *Littoral*, poursuivie par Jeanne dans *Incendies* et que Loup mène à son terme, dans *Forêts* » (F, p. 8) ne s'étend pas aux personnages de *Ciels*¹⁶³. Pour toutes ces raisons, cette pièce sera exclue de notre corpus au profit d'une autre pièce de Wajdi Mouawad, *Seuls*¹⁶⁴.

Même si la pièce *Seuls* n'appartient pas au quatuor dont il a été question jusqu'à maintenant, elle développe des thématiques similaires, à savoir celles de l'exil et de la filiation, et met en scène un personnage qui ressemble à Wilfrid, Loup et les autres, de par son statut d'exilé de seconde génération et de par sa perte et sa quête identitaires. Mouawad définit cette œuvre comme un « spectacle » plutôt qu'une « pièce » de théâtre, un spectacle polyphonique qui met l'accent autant sur les lumières, la peinture et les projections vidéo que sur le texte lui-même. L'histoire est celle de Harwan qui, de sa chambre, parle de sa thèse sur Robert Lepage et de sa fascination pour le tableau *Le retour du fils prodigue*, de Rembrandt. C'est un personnage assez solitaire, sa relation avec les autres se résumant en général à des conversations téléphoniques avec sa sœur, son père et son directeur de thèse. Il décide de voyager à Saint-Pétersbourg pour rencontrer Robert Lepage, mais ses plans sont contrariés par un accident

¹⁶³ À cet égard, Mouawad a été fidèle à la disposition des premières tétralogies du théâtre antique où trois tragédies étaient liées entre elles et la quatrième pièce, le drame satyrique, différait.

¹⁶⁴ Wajdi Mouawad, *Seuls*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud, 2008. Dorénavant désignée par l'abréviation (S).

cardio-vasculaire qui plonge son père dans le coma. Harwan visite son père, lui parle de son enfance, de leur exil ; puis, encouragé par sa sœur, il part pour Saint-Pétersbourg. Toutefois, Harwan finit par réaliser que c'est lui, et non son père, qui est plongé dans le coma. Le lecteur/spectateur assiste alors à une frénésie scénique où Harwan tente, par le biais de la peinture, de se réapproprier son identité et son corps.

Harwan, Wilfrid, les jumeaux, Loup : les personnages de Mouawad ont en commun un mal de vivre, caractéristique selon l'auteur de la jeunesse contemporaine qui vit un exil réel ou ontologique¹⁶⁵, un mal « d'être là », sur terre, privés d'orientation, un mal qui les pousse à exiger de leurs parents, réels ou symboliques, une transmission qui les réconcilierait avec eux-mêmes et avec l'existence.

Tout comme Wajdi Mouawad, Abba Farhoud représente, dans ses pièces, des exilés de la seconde génération aux prises avec des questionnements identitaires et familiaux. Dans *Les filles du 5-10-15*¹⁶⁶, Farhoud met en scène deux sœurs, Amira, 19 ans, et Kaokab, 16 ans, réduites au rôle de vendeuses dans le magasin de leurs parents. Immigrées libanaises de seconde génération, elles ne comprennent ni la raison de leur exil ni la raison de leur enfermement dans cet espace, qui les empêche de s'intégrer dans leur pays d'accueil. Kaokab enregistre une cassette à l'intention de ses parents où perce clairement sa révolte, alors que sa sœur aînée semble accepter plus facilement son « identité » de vendeuse, croyant qu'elle peut, à tout moment, demander des vacances à son père. Or, quand celui-ci refuse de leur accorder des vacances, Amira réalise qu'elles sont piégées. Ne trouvant pas d'échappatoire, les sœurs

¹⁶⁵ Wajdi Mouawad, « Lettre ouverte aux gens de mon âge », dans *Le Devoir*, 27 sept. 2001.

¹⁶⁶ Abba Farhoud, *Les filles du 5-10-15*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Théâtre à vif », 1998 [1993]. Dorénavant désignée par l'abréviation (Fi).

décident de brûler le magasin. Cependant, Kaokab semble fatalement liée à cet espace : elle périt dans l'incendie en essayant de sauver la cassette.

Dans *Jeux de patience*¹⁶⁷, Farhoud trace le portrait d'un personnage qui semble être aux antipodes de Kaokab et Amira, ces adolescentes victimes de leur destin. Monique/Kaokab¹⁶⁸ est effectivement une romancière à succès dans la quarantaine, qui a immigré à Montréal vers l'âge de 6 ans. Pourtant, Monique n'est devenue romancière qu'en faisant taire Kaokab, sa part libanaise. L'arrivée de sa cousine qui refuse de faire le deuil de sa fille, Samira, assassinée pendant la guerre, ranime sa culpabilité et redonne la parole à cette partie refoulée d'elle-même. Son conflit intérieur va se traduire par un blocage artistique : depuis que sa cousine est arrivée à Montréal, M/K n'arrive plus à écrire. Le syndrome de la page blanche n'empêche cependant pas l'écrivaine d'inventer un personnage du nom de Samira qui représente en même temps sa part libanaise refoulée et la fille assassinée de sa cousine. M/K et sa cousine chercheront, à travers ce personnage, à faire le deuil de l'irréparable, tout en soulevant la question du rôle de l'écriture et de l'imagination dans un contexte de guerre.

Pan Bouyoucas, auteur d'origine grecque, reprend le motif de l'espace oppressant développé par Farhoud dans *Les filles du 5, 10, 15¢*, mais avec une approche différente. *Le cerf-volant*¹⁶⁹ relate l'histoire de Dimitri, un immigré grec, propriétaire d'un dépanneur, qui a consacré sa vie au travail. Un jour, il décide de monter sur le toit afin de faire voler un cerf-volant nouvellement acheté qui lui rappelle son enfance en Grèce. Sa femme Stella, alarmée par ce changement dans les habitudes de son mari, tente de le convaincre de descendre. Quand elle

¹⁶⁷ Abba Farhoud, *Jeux de patience*, Montréal, VLB, coll. « Théâtre », 1997. Dorénavant désignée par l'abréviation (J).

¹⁶⁸ Dorénavant désignée par M/K.

¹⁶⁹ Pan Bouyoucas, *Le cerf-volant*, Montréal, Trait d'union, coll. « Tabula rasa », 2000. Dorénavant désignée par l'abréviation (C).

échoue, elle demande à leur fils Georges, puis au frère de Dimitri, Andréa, de le persuader de quitter le toit. Toute la pièce a lieu sur ce toit où les personnages tentent, chacun à son tour, de comprendre les motivations de Dimitri. L'épicier révèle, par la suite, que son geste est lié à une Québécoise, Céline, qui a loué l'appartement du dessus et qui, depuis quelques jours, l'empêche de dormir avec les bruits de son lit, de ses pas, de sa musique, etc. Céline, informée par Georges, monte sur le toit afin de s'entretenir avec Dimitri. Leur conversation, d'abord malaisée, finit par se faire plus intime, et une relation presque paternelle s'établit entre eux. Cette montée sur le toit permet non seulement d'établir le contact entre Dimitri et Céline, mais aussi de rapprocher Dimitri de sa femme et de son fils. La pièce se clôt sur Dimitri et Stella regardant ensemble les étoiles, et se parlant en français.

Si Pan Bouyoucas laisse entrevoir en biais la difficile quête identitaire des immigrants, Miguel Retamal, quant à lui, la décrit en détail dans sa pièce *L'attente*¹⁷⁰ qui figure l'exil de deux réfugiés politiques chiliens, Manuel et Rosa. La fille du couple, Matilda, narre, à l'âge adulte, l'histoire de ses parents : l'arrivée à l'aéroport de Montréal, la demande du statut de réfugié, le séjour angoissant dans un hôtel de transit, la fraude subie aux mains d'un avocat s'occupant de leur dossier et le travail au noir de son père. Manuel et Rosa vivent difficilement cet exil qu'ils espèrent temporaire. Mais le temps passe, Matilda grandit, et le couple se défait. Fatiguée de vivre dans l'attente, Rosa quitte Manuel pour retourner au Chili avec sa fille. Manuel ne les suit pas : il attend que le régime politique de son pays change. Or, malgré la distance, son passé continue de le torturer et de le hanter à travers le spectre de sa sœur, Tania, qui lui apparaît tout au long de la pièce. Enfin, Manuel meurt à Montréal, après s'être avoué sa responsabilité

¹⁷⁰ Miguel Retamal, *L'attente*, Rimouski, Éditions, 1997. Dorénavant désignée par l'abréviation (A).

dans la mort de sa sœur – il avait effectivement donné, sous la torture, son nom aux autorités – et s’être réconcilié partiellement avec ce fantôme qui le hante. Rosa, quant à elle, passe sa vie entre le Chili et Montréal, cherchant constamment un sentiment d’appartenance, tandis que leur fille Matilda, qui se sent à l’aise à Montréal où elle vit avec son amoureux, semble échapper à ce déchirement identitaire.

À l’instar de Miguel Retamal, Marco Micone expose dans ses pièces les rêves et les désillusions des immigrés. Dans les années 80, il écrit une trilogie, *Gens du silence*¹⁷¹ (1982), *Addolorata*¹⁷² (1984) et *Déjà l’agonie*¹⁷³ (1988), qui se focalise sur la vie des immigrés italiens dans les années 80 à Montréal. Vingt ans plus tard, l’écrivain publie une autre trilogie, basée sur la première : *Silences* (2004), *Una Donna* et *Migrances* (2005). Nettement plus politisée que cette deuxième mouture, la première version de la trilogie avait notamment pour but de légitimer une littérature en pleine éclosion, la littérature (im)migrante. À part cette dimension politique, la différence entre les deux versions est minime, mais digne d’analyse. Ainsi, bien que notre analyse se basera, en grande partie, sur la deuxième version des pièces, moins revendicatrice et plus subtile, nous mentionnerons aussi des exemples de la première version, pertinents pour notre sujet.

La première pièce de la trilogie, *Silences*¹⁷⁴, décrit l’exil d’Alberto et de sa famille. Alberto arrive seul à Montréal dans les années 50, suivi quelques années plus tard de sa femme Giulia et de leur fille Laura. Il travaille fort dans l’entreprise d’Angelo, un autre exilé italien, et accepte même de taire la mort accidentelle d’un ouvrier afin d’avoir une promotion. La famille

¹⁷¹ Dorénavant désignée par l’abréviation (G).

¹⁷² Dorénavant désignée par l’abréviation (Ad).

¹⁷³ Dorénavant désignée par l’abréviation (D).

¹⁷⁴ Marco Micone, *Silences*, Montréal, VLB, coll. « Théâtre », 2004. Dorénavant désignée par l’abréviation (Si).

accueille un second enfant, Tino, et emménage dans une belle et spacieuse maison. Années 80 : les enfants ont grandi, ils parlent trois langues, mais aucune ne les aide à mieux communiquer avec leur père. Ils détestent la maison et les sacrifices qu'ils ont eu à faire pour la payer ; ils ne rêvent que d'évasion, Tino avec sa voiture et Laura avec son copain Claudio. Le couple des parents n'arrive pas non plus à communiquer et Giulia en rejette la faute sur leur exil. Araldo, un vendeur de ballons qui apparaît tout au long de la pièce, aussi bien en Italie qu'à Montréal, personnage davantage symbolique que réel, semble partager l'avis de Giulia. Il dénonce l'effet dévastateur de l'exil et de ses illusions sur la vie des immigrants.

La destinée de Giulia, femme frustrée en partie par l'exil et en partie par sa passivité, se distingue de celle d'Annunziata dans *Una Donna*¹⁷⁵, qui arrive à acquérir son indépendance. La pièce décrit la vie d'Annunziata, à trois âges différents : celui de l'adolescence à 19 ans où elle se faisait nommer Dolorès, celui de la vie de couple à 29 ans et celui de la narration à 39 ans. Annunziata, la narratrice, se remémore les illusions de sa jeunesse où elle croyait qu'en épousant Johnny, elle échapperait à la violence de son père. Or, Johnny s'avère aussi abusif que le père. Leur vie de couple, qu'Annunziata désirait idyllique, se révèle être une série d'abus sexuels et de frustrations respectives, puisque Johnny aussi est aux prises avec ses propres soucis : chômage, mauvais rapport au père, déception en amitié, etc. Annunziata réalise qu'elle doit acquérir seule son indépendance : elle ouvre un compte en banque, se refuse à son mari et finit par le quitter. Cependant, si Annunziata finit par rompre le cercle vicieux d'une condition féminine qui la tenait captive, elle n'arrive pas à sauver son fils qui reproduit le même schéma paternel. Dans cette pièce, l'exil apparaît à l'arrière-plan comme une condition qui viendrait

¹⁷⁵ Marco Micone, *Migrances* ; suivi de *Una Donna*, Montréal, VLB, coll. « Théâtre », 2005. Dorénavant désignée par l'abréviation (U).

s'ajouter à la difficulté de la condition féminine. Annunziata souffre doublement, en tant que femme et en tant qu'exilée. Dans la version originale de la pièce, le narrateur présente des femmes au foyer qui scandent : « j'suis deux fois coupable, comme femme, comme immigrante » (Ad, p. 70), phrase résumant explicitement le parallélisme entre les deux conditions.

La trame de la dernière pièce de la trilogie, *Migrances*¹⁷⁶, se situe entre Montréal au début des années 70 et l'Italie à la fin des années 80. Les personnages sont Luigi, immigrant italien de la seconde génération, ses parents, Franco et Maria, sa femme, la Québécoise Danielle, et leur fils, Nino. Entre le présent en Italie et les flash-back du passé à Montréal, c'est toute la relation de Luigi à ses parents et de Nino aux siens qui se dessine. Franco désapprouve les choix de son fils d'épouser une Québécoise et de travailler avec les immigrants. Il aurait voulu que son fils réussisse économiquement, perpétuant sa conception du travail et de l'exil. Considérant son immigration comme un échec, il décide de revenir à son village natal, maintenant déserté. La mère, Maria, le suit, même si elle aurait aimé rester à Montréal avec son fils. Par ailleurs, le mariage de Danielle et de Luigi, basé sur leur intérêt mutuel pour les luttes sociales, ne résiste pas à la pauvreté et aux divergences de leur emploi du temps. Désillusionné, Luigi part pour l'Italie en compagnie de son fils dans le but de revoir ses parents après quinze ans d'absence et de se ressourcer dans son pays d'origine. Une fois en Italie, Nino, qui mythifiait le village natal de son père, est déçu par la réalité d'un village délabré et abandonné : il demande sans cesse à son père de retourner à Montréal. Toutefois, une relation singulière s'établit entre Franco et Nino, ce qui laisse Luigi frustré d'être privé d'un tel rapport. La pièce se clôt sur le choix

¹⁷⁶ Marco Micone, *Migrances* ; suivi de *Una Donna*, Montréal, VLB, coll. « Théâtre », 2005. Dorénavant désignée par l'abréviation (M).

impossible de partir ou de rester, dilemme auquel Nino a une seule réponse : « n'importe où, mais tous ensemble » (M, p. 46).

1.2.2. Enjeux familiaux

Les pièces de théâtre résumées ci-dessus viennent d'auteurs de différentes origines et, parfois, de différentes générations, mais elles ont néanmoins plusieurs points en commun. Toutes ces pièces traitent du problème identitaire de l'exilé (de première, seconde ou troisième génération) et des enjeux familiaux qui en découlent. En effet, l'exil bouleverse non seulement la perception que l'être a de sa propre identité, mais aussi les relations de couple et les rapports intergénérationnels.

En premier lieu, l'exil modifie les relations entre mari et femme. Plusieurs pièces présentent des couples au bord du divorce ou ayant divorcé après leur exil. Dans *Silences*, Giulia accuse l'exil pour sa vie ratée et l'échec de son mariage. De même, dans *L'attente*, Rosa considère l'exil de sa famille comme une erreur qui a condamné son mariage. Dans le cas d'un mariage interculturel, comme celui de Danielle et de Luigi dans *Migrances*, la frustration de Danielle de vivre dans un quartier d'immigrants contribue à les éloigner l'un de l'autre. En outre, le choix de revenir ou non au pays d'origine divise parfois le couple. Giulia désire rentrer en Italie, mais son mari refuse. Rosa retourne au Chili malgré le refus de son mari, séparation qui va mener le couple au divorce. Quant à Maria, protagoniste de la pièce *Migrances*, elle décide de suivre son mari dans leur village natal : elle en restera frustrée.

L'exil est-il le bouc émissaire d'une relation conjugale imparfaite, où l'on préfère blâmer l'exil plutôt que de remettre en question la dynamique du couple, ou bien celle-ci est-elle réellement modifiée par l'exil ? Certaines pièces de notre corpus semblent suggérer

qu'effectivement, l'exil influence radicalement la personnalité des conjoints. Ainsi, même si le couple ne divorce pas, il devient souvent dysfonctionnel. À titre d'exemple, dans *Una Donna*, Annunziata raconte les confidences de sa mère :

[E]lle m'a encore une fois raconté sa vie... elle s'entendait bien avec mon père au village... [...] mais tout a changé peu de temps après notre arrivée ici... la première semaine, il a pleuré tous les soirs en revenant de l'usine... [...] en quelques mois, il était devenu méconnaissable... ne voyait plus personne... était toujours en colère... [...] je suis partie juste avant qu'elle me raconte comment il l'avait battue la première fois... enceinte (U, p. 80).

En quelques phrases se résument les métamorphoses subies post-exil. Les difficultés liées à la dure réalité de l'exil brisent le mythe d'une immigration salvatrice et ligue les exilés l'un contre l'autre. Dans cet exemple, le mari, étouffé par sa frustration et son rêve bafoué, ne trouve d'autre exutoire que de projeter sa colère sur sa femme.

Par ailleurs, certains couples perpétuent le rôle que leur a assigné leur culture d'origine, pour ensuite se confronter à une identité d'accueil qui ne tarde pas à faire vaciller cet équilibre traditionnel. La pièce *Le cerf-volant* met en scène la frustration respective de Dimitri et de Stella quant à leur rôle d'épicier et de femme au foyer, et le changement qui s'opère dans leur couple quand Dimitri remet en question une identité d'origine qui ne le reflète plus. De même, dans *Una Donna*, Annunziata rejette le rôle, hérité de mère en fille, de femme soumise et abusée, et accède à une indépendance identitaire et sociale.

En second lieu, l'exil affecte le rapport entre parents et enfants, et bouleverse le fil de la transmission intergénérationnelle. La transmission peut être entravée par l'absence physique ou la mort des parents : dans *Littoral*, le père abandonne son fils à la mort de son épouse ; dans *Incendies*, la mère est, de par son silence, absente de la vie de ses enfants ; dans *Le cerf-volant*, le père travaillant à longueur de journée n'a pas le temps d'établir une réelle relation avec son

fil et, dans *Silences*, le père s'exile pendant plusieurs années avant d'être rejoint par sa femme et sa fille. La transmission peut aussi être rejetée par les enfants qui ne se reconnaissent pas dans des valeurs provenant d'un lointain pays d'origine. D'un côté, certains personnages masculins s'opposent à la vision paternelle de l'exil et du succès : dans *Le cerf-volant*, Georges est peintre, malgré les critiques de ses parents, et, dans *Migrances*, Luigi travaille avec des immigrants, quitte à recevoir des insultes de son père. De l'autre, certains personnages féminins refusent de se soumettre aux traditions du pays d'origine, perpétuées par la première génération : dans *Silences*, Laura refuse le mariage ; dans *Les filles du 5-10-15¢*, Kaokab est frustrée de ne pas pouvoir sortir avec un Québécois à cause de son père et de son rapport au « sharaf¹⁷⁷ » de la fille (Fi, p.16) et, dans *Una Donna*, Addolorata veut briser le fil de la transmission d'une mentalité italienne désuète qui l'oblige à accepter les abus de son mari.

Dans le contexte de l'exil, la communication intergénérationnelle est complexe : les exilés de différentes générations sont séparés non seulement par leur âge, mais aussi par leur origine, certains enfants étant nés post-exil, ce qui crée, la plupart du temps, une différence de mentalité. De plus, dans certains cas, les parents et les enfants n'ont pas de langue d'usage commune, ce qui introduit d'emblée un obstacle au dialogue. Toutefois, les pièces de notre corpus mettent en scène les efforts répétés de la seconde et de la troisième génération d'exilés afin de rétablir un lien intergénérationnel brisé. Par exemple, dans *Incendies*, Jeanne et Simon voyagent dans le pays natal de leur mère pour retrouver leur père et leur demi-frère, mais aussi dans l'espoir de comprendre le silence de leur mère et de s'approcher ainsi, même si post-

¹⁷⁷ Honneur.

mortem, de cette dernière. De même, dans *Migrances*, réalisant que ses parents ne reviendront pas à Montréal, Luigi part pour l'Italie espérant secrètement une réconciliation avec son père.

L'exil modifie ainsi le rapport de la personne à ses proches à tous les niveaux. N'ayant plus le repère du pays d'origine, ni même celui du couple ou de la transmission intergénérationnelle, l'exilé est perdu dans une quête identitaire qui le mène à questionner son identité familiale et culturelle. Le premier constat de ce questionnement est le sentiment de dépossession qu'éprouvent les exilés, et plus particulièrement ceux de la seconde ou de la troisième génération, à l'égard de leur vie.

1.3. L'exil comme dépossession

Le corps a émigré mais son double est resté là-bas.
Tobie Nathan

Dicté par la nécessité socio-économique ou imposé par un système politique opprimant, l'acte de l'exil est perçu, d'abord, comme un simple déplacement géographique ou même comme une porte de salut. L'émigré, qui n'est pas encore un immigré, semble peser davantage les bénéfices de son départ que ses inconvénients. Or, l'exil introduit une cassure dans la vie de l'exilé, puisqu'il « vient rompre [la] relation d'identité de l'individu avec son milieu¹⁷⁸ », et cela même si celui-ci vivait un certain exil intérieur avant son départ. Si l'exilé de la première génération vit son exil comme « une rupture passive¹⁷⁹ », celui de la seconde génération des pièces de notre corpus considère l'immigration comme une violence qui lui a été infligée de

¹⁷⁸ Shmuel Trigano, *Le temps de l'exil*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite bibliothèque », 2001, p. 9.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 10.

l'extérieur, plus particulièrement par ses parents, ce qui installe de prime abord une relation conflictuelle entre la première et la seconde génération d'exilés. Cette rupture imposée propulse l'exilé de seconde génération dans un monde postexilique où être se conjugue avec perte.

Cependant, vivre l'exil comme une dépossession ne représente qu'une étape du cheminement de l'individu. Les personnages de notre corpus ne restent pas, pour la plupart, prisonniers de ce rôle passif de victime. Au contraire, les pièces mettent en scène, sous différentes formes, les tentatives de repossession dans lesquelles sont engagés les personnages, que celles-ci soient d'ordre onomastique, géographique ou langagier. C'est donc à ce double processus de dépossession et de repossession que sont consacrées les pages qui suivent.

1.3.1. L'exilé, dépossédé de son nom

Quelquefois, il ne reste à l'être que son nom pour le retenir à la vie. Dans *Littoral*, Joséphine a bien survécu à la solitude, en s'imposant toutefois une discipline : « Longtemps j'ai marché en répétant mon prénom [...]. Joséphine, Joséphine, Joséphine, Joséphine... » (L, p. 115). De même, pour les protagonistes de *Littoral*, le seul gage de survie, en temps de guerre, est de prononcer le nom de l'autre et d'entendre ce dernier prononcer le leur :

MOUSSA. Thomas.

LE PÈRE JEUNE. Moussa.

MARIE. Thomas.

LE PÈRE JEUNE. Marie.

MARIE. Moussa.

MOUSSA. Marie (L, p. 54).

Le nom devient ici une preuve de l'existence ineffaçable de l'être. Malgré les obus et la menace constante d'anéantissement, le personnage a un nom, existe, est encore là.

Le rapport entretenu entre l'exilé et son nom est d'autant plus important : privé de son pays, l'exilé habite, « plus intensément que tout autre individu, l'étroitesse de son nom, de son "propre" », « son origine se rétract[ant] désormais dans son nom¹⁸⁰ ». Toutefois, le rapport de l'exilé à ces quelques lettres qui l'identifient depuis sa naissance n'est pas sans heurts. Effectivement, dans l'exil, le nom peut devenir un boulet que l'on traîne fatalement derrière soi, puisque, de par sa sonorité, il retranche l'exilé dans son altérité. Une phrase de Kaokab, protagoniste de la pièce *Les filles du 5-10-15¢*, souligne bien l'étouffement que ressent l'exilé quand il n'arrive pas à se libérer de son nom ; elle dit, fataliste : « Quoi qu'on fasse... Je m'appellerai toujours Kaokab, Ka-o-kab ! » (Fi, p. 41). Certains immigrés modifient ou changent donc entièrement leur nom dans le but de faciliter leur intégration au pays d'accueil. Honteux de ce nom qui les renvoie sans cesse à leur différence, ils tentent de camoufler, par ce changement, leur identité d'origine.

C'est le cas, par exemple, de Giovanni, dans *Una Donna*, qui se fait appeler par le dérivé anglais de son prénom, Johnny. Changer de nom est alors perçu comme l'occasion de changer de réalité, ce à quoi tend clairement Annunziata, dans la même pièce. Réalisant qu'elle ne peut changer de nom de famille, elle décide de modifier son prénom : « Si seulement je pouvais m'appeler Dolorès ! Annunziata, c'est tellement laid ! Toutes mes cousines ont changé de nom, sauf celle qui vit en Italie » (U, p. 62). Le prénom Annunziata signifie annonce et réfère à l'annonce faite à la Vierge Marie de sa maternité divine par l'archange Gabriel. Le prénom

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 32-33.

« Dolorès » signifie douleurs et renvoie également à la Vierge Marie nommée « Notre-Dame des sept Douleurs » ou « Mère des douleurs », désignation qui souligne l'association de la mère aux souffrances de son fils. Annunziata et Dolorès sont donc, tous deux, des prénoms ayant une connotation religieuse. La question qui se pose est de savoir pourquoi le personnage a préféré se prénommer « Dolorès » au lieu de choisir un prénom québécois ou américain qui faciliterait son intégration, comme le fait d'ailleurs son mari Giovanni. Le choix du prénom « Dolorès », qui souligne paradoxalement la situation du personnage au lieu de la camoufler, renvoie-t-il à la popularité du nom en Europe dans les années 60 et 70, nom qui par ailleurs a donné les variantes « Lola » et « Lolita » ? Réfère-t-il à la chanson de Robert Charlebois « Dolorès » ? Ou cristallise-t-il la douleur du personnage en transformant ce dernier en personnage tragique qui glorifie, par son statut même, toute douleur ressentie ? Confrontée à l'échec de sa nuit de nocces, Annunziata tente une ultime fois de sublimer sa réalité : « (*Elle chante Guantanamo en sanglotant*) Ne m'appelle plus Annunziata, Johnny... à partir d'aujourd'hui, j'aimerais que tu m'appelles Dolorès. Promets-le-moi. (*Elle l'appelle*) Johnny ? [...] Tu dors déjà ? » (U, p. 68). Quelles que soient les raisons de ce choix, le personnage échoue à garder ce prénom fantasmé : les didascalies indiquent qu'après son mariage, elle reprend le nom d'Annunziata.

Cependant, mis à part cet exemple, la plupart des changements de nom des personnages de notre corpus leur sont imposés, ce qui crée chez eux un sentiment de dépossession onomastique. Le cas le plus poignant est celui de Monique/Kaokab dans lequel le nom Monique vient se joindre à celui, originel, de Kaokab. Sa nièce, Samira, décrit ce changement en ces termes :

Personne n'arrivait à prononcer son nom. Caobab, cacab, caca... [...] alors, Kaokab est devenue... Monique. Mo-ni-que ! Ç'a rien à voir avec Kaokab ! Ils auraient pu se forcer un peu. Même pas les mêmes initiales ! (J, p. 18-19).

La tirade de Samira – personnage inventé par M/K pour permettre à sa partie libanaise de remonter à la surface, de ne plus être en seconde position derrière Monique, derrière cette barre oblique qui lui bloque le passage – souligne la colère de Kaokab contre cette altération onomastique subie aux mains d'un « ils » non identifié, mais qui renvoie probablement à ses parents. Elle laisse libre cours à sa rage et à son sentiment d'impuissance, soulignés par les multiples points d'exclamation. Kaokab ne pouvait exister parce que les autres n'arrivaient pas à prononcer son nom, ou plutôt parce qu'en essayant de le prononcer, ils la réduisaient à de l'excrément. Son nom originel a donc dû être refoulé à cause de sa différence, refoulement d'ailleurs exacerbé par l'écart entre les deux prénoms. Il en résulte une profonde blessure identitaire. Dans *Littoral*, Joséphine dit : « le malheur est grand pour celui qui avance dans la vie sans personne pour l'appeler par son nom » (L, p. 115). Ne pas être appelé par son nom, c'est être privé d'appartenance. Kaokab s'est vu imposer une Monique pour pouvoir être désignée, reconnue, faire partie d'une collectivité. « Ils » lui ont donné une identité, mais en la privant d'une autre. N'aurait-elle pas préféré garder son nom, au risque de sacrifier son rapport à l'autre ?

Le nom originel porte un tel poids symbolique que le découvrir (ou le redécouvrir dans le cas de M/K) entraîne un réel changement identitaire. Retrouver son nom est donc vécu comme une révélation de soi à soi, comme l'affirme Simone dans sa réplique à Joséphine : « Tu nous révèles puisque tu nous redonnes nos noms » (L, p. 116). Dans *Incendies*, les personnages font un voyage initiatique avant de parvenir à découvrir ce qui leur était caché : leur nom originel. De fait, l'exil a facilité pour la mère le changement de nom de Jannaane et de Sarwane. Devenus Jeanne et Simon, et croyant qu'ils étaient « nés, tous deux, le 20 août 1980 à l'hôpital Saint-François à Ville-Émard » (I, p. 12) près de Montréal, les jumeaux ne se doutaient pas du lien

intime qu'ils entretenaient avec leur pays d'origine. La découverte de leurs vrais noms, Jannaane et Sarwane, leur dévoile alors une vérité encore plus troublante : le secret incestueux de leur naissance. Les troisième et quatrième parties de la pièce, nommées respectivement « Incendie de Jannaane » et « Incendie de Sarwane », indiquent que c'est leur identité libanaise qui est en feu, incendiée dans le but de la détruire, de l'oublier ; mais c'est néanmoins ce même feu qui va permettre à cette identité de se réaffirmer et de renaître, tel un phénix, des cendres du silence. Pour cela, les jumeaux devront défaire le chemin de l'exil et reprendre celui de la terre natale. Bien loin d'être l'occasion d'un renouveau, l'exil est, dans cet exemple, la caution d'une identité usurpée, une identité de l'oubli et de la négation du passé.

De même, dans *Forêts*, un changement onomastique a eu lieu suite à l'exil. Dans cette pièce, les changements de nom se sont faits sur sept générations d'abandons, d'adoptions et de modifications du patronyme. Un des changements majeurs de nom, qui a brouillé l'identité des générations suivantes, a été celui de Ludivine. Ses parents Lucien et Léonie décédés, Ludivine a été adoptée et son patronyme, modifié. Toutefois, toute sa vie, elle a cherché la vérité sur son origine. L'ayant enfin découverte, elle a changé à nouveau de nom, non pas pour reprendre celui de ses parents biologiques, mais pour adopter celui de sa meilleur amie Sarah afin de la sauver. En conséquence de ce brouillage identitaire, Loup a été dépossédée de son arbre généalogique. Même si son nom à elle demeure le même tout au long de la pièce, au terme de celle-ci, elle verra avec plus de clarté ce qui relie son ascendance à cette animalité que sa mère lui a attribuée. En effet, son nom matérialise cette part de « monstruosité » qui imprègne son origine et dont son aïeule Odette témoigne : « Vois-tu, comme moi, la tête d'un loup à la place de ma propre image ? » (F, p. 84). L'énigme de sa naissance la rendait asociale, prisonnière de son nom : « On t'appellera Loup comme un loup car un loup, il te faudra être : Loup » (F, p. 28). Avant de

s'ouvrir à l'Autre, elle devra découvrir qu'elle doit sa vie non pas à une suite aveugle de délaissements, mais à une très belle histoire d'amitié.

Un autre personnage aux prises avec son nom est Manuel dans la pièce *L'attente*. Indien né au Chili, Manuel a dû réprimer sa part indienne et cette répression s'est sentie dans le choix du nom de sa fille : « j'aurais aimé l'appeler Millaraï. Comme le nom d'une princesse indienne. Mais, par la force des choses, on lui a donné un prénom espagnol, comme le mien » (A, p. 82). Ce « on » indéfini, qui renvoie au « ils » de Monique/Kaokab, impose à Manuel et à sa fille des prénoms espagnols pour assurer une intégration, ou plutôt une dissolution, dans la collectivité. Une fois immigré, Manuel a vécu une nouvelle dépossession identitaire. Obligé à maintes reprises de s'approprier le numéro d'assurance sociale d'un autre individu pour travailler au noir, Manuel a perdu son identité en même temps que son nom : « En deux ans j'ai eu tellement de noms que parfois je ne sais plus lequel est mon vrai » (A, p. 46). Manuel a donc vécu la dépossession onomastique de différentes manières, que ce soit dans son pays d'origine ou celui d'accueil.

L'exil intérieur vécu dans le pays d'origine est aussi décelable chez le personnage de Mariam, la cousine de M/K dans *Jeux de patience*, qui a vu son nom se franciser en Marie : « On ne m'appelait plus Mariam. Marie ! Marie ! » (J, p. 46). Elle perçoit ce changement comme un viol identitaire ; elle poursuit en disant : « C'est comme ça que j'ai appris le français. Par la force ! », et sa cousine de lui répondre : « Moi aussi, j'ai appris par la force » (J, p. 46). Ce parallélisme des deux situations, l'une au Liban avant l'exil et l'autre au Québec post-exil, nuance le rapport entre exil et dénomination, puisque les noms des personnages peuvent être modifiés ou leur identité niée, même dans leur propre pays.

Le nom d'une personne est une composante essentielle de son identité puisque, d'une part, il lui confère une identité propre, en la reconnaissant comme une entité à part entière et, de l'autre, il l'inscrit dans une généalogie et un groupe social. Dès lors, toute modification le concernant entraîne inévitablement une perte identitaire. Par exemple, le nom est souvent lié à la mémoire. Dans *Jeux de patience*, M/K est connue dans son village natal comme étant « Kaokab bint Abou-Mounir¹⁸¹ » (J, p. 42). Le changement de prénom de Kaokab à Monique bouleverse ainsi la généalogie de la famille. Dans la mémoire des siens et des habitants de son village natal, elle restera Kaokab, même si ce prénom lui a été spolié. Au regard des habitants de sa terre d'accueil, elle est connue sous le nom de Monique. Au Liban, on ne connaît pas Monique ; au Québec, on ne connaît pas Kaokab. Ces deux prénoms sont liés à deux mémoires différentes et introduisent ainsi une cassure identitaire chez le personnage de M/K.

Le nom est aussi perçu comme un moyen de transmission. Par exemple, dans la métaphysique inuit, en recevant un prénom porté par un membre du groupe qui a précédé, on hérite aussi de ses qualités : phénomène que les Inuits nomment « l'âme-nom¹⁸² ». De même, en Grèce, « c'est encore aujourd'hui un devoir sacré de "faire anastassi", c'est-à-dire faire revivre l'âme des ancêtres dans le corps du nouveau-né¹⁸³ », en redonnant à ce dernier le prénom de l'ancêtre. L'appellation est aussi un moyen de situer hiérarchiquement l'enfant dans la famille : l'aîné est celui qui hérite généralement du prénom du grand-père paternel ou maternel, ou bien même du prénom du père, qui le donne à son fils, dans le but non camouflé de lui transmettre le « projet familial¹⁸⁴ ». La transmission se fait donc en partie à travers l'appellation, le prénom

¹⁸¹ Kaokab, la fille du père de Mounir.

¹⁸² Jean-Gabriel Offroy, « Prénom et identité sociale », dans *Spirale*, n° 19, 2001, p. 84.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 87.

perpétuant une identité filiale. Le prénom est ainsi le maillon qui relie le passé de la lignée au futur. Déposséder l'exilé de son prénom originel le prive donc d'une appartenance généalogique. Notons à cet égard que les parents des pièces de notre corpus ne changent pas de prénom, ce qui crée un décalage entre les exilés de première et de deuxième génération ; ajoutons cependant que si le prénom de certains exilés de deuxième génération est modifié, leur patronyme demeure probablement le même, comme une marque indélébile de la présence de l'origine.

Ainsi, le nom véhicule une identité sociale et reflète un lien d'appartenance qui peut perdurer au-delà de l'acte de l'exil. Dans le cas du Liban, par exemple, le prénom indique l'appartenance à la religion musulmane ou chrétienne ; la première privilégie en général les prénoms arabes tandis que la seconde rejette ces derniers au profit de prénoms français ou chrétiens. C'est ainsi que Mariam, la cousine de M/K dans *Jeux de patience*, travaillant dans une famille chrétienne, se fait appeler Marie (J, p. 46). Le lien entre le nom et l'appartenance peut s'avérer problématique post-exil, puisque le nom est alors la marque d'une culture autre. Dans ce contexte, il devient source de malaise et crée un obstacle à l'intégration dans le pays d'accueil, comme le suggère cette citation de l'écrivaine libanaise Abla Farhoud :

Notre désir le plus cher était de nous fondre dans la masse, et j'aurais tant voulu m'appeler Louise ou Nicole et que mes parents meurent ensemble dans un accident d'auto pour que je puisse me faire adopter par la famille Ouimet ou Charbonneau et enfin manger des fèves aux lards sans crainte aucune¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Abla Farhoud, « Immigrant un jour », dans Anne de Vaucher Gravili et Anna Paola Mossetto (dir.), *D'autres rêves : les écritures migrantes au Québec, actes du Séminaire international du CISQ à Venise (15-16 octobre 1999)*, Venise, Supernova, 2000, p. 53.

Cette pénible conscience de son altérité pousse parfois l'exilé – ou plutôt sa famille comme c'est le cas dans notre corpus – à modifier son nom, en le francisant (c'est le cas de Jeanne et Simon dans *Incendies*), en y apposant un prénom du pays d'accueil (c'est le cas de Monique/Kaokab dans *Jeux de patience*), ou en le changeant complètement. Toutefois, ce rejet d'une partie de soi et de son origine, loin d'estomper la différence entre l'exilé et le pays d'accueil, ne fait qu'exacerber sa perte identitaire, puisque le souvenir du premier prénom demeure dans la mémoire, et le passé que l'exilé – ou sa famille – désire effacer hante son présent. Même dans le cas où le changement de prénom se fait à l'insu des enfants, le prénom initial ne manque pas de refaire surface. C'est le cas, par exemple, d'*Incendies* où les prénoms originels des jumeaux, cachés par le silence de la mère, sont dévoilés à la fin de la pièce.

Bien sûr, le théâtre contemporain voit nombre de ses personnages dépossédés de nom ou de carte identitaire. Toutefois, cette dépersonnalisation n'y est jamais questionnée, comme si elle était acceptée, comme si elle était le simple reflet d'une identité contemporaine qui refuse de se cerner dans un nom ou une identité précise. Or, dans le cas des personnages de notre corpus, on les prive d'un nom pour leur en imposer un autre. On ne les libère donc pas du poids d'une essence limitatrice, mais plutôt on leur inflige une autre identité avec laquelle ils vont se débattre. L'absence de nom aurait pu être vécue comme une libération, mais la substitution de nom est vécue comme un viol.

1.3.2. L'exilé, dépossédé d'une légitime appartenance

En étant privé de son nom, le personnage migrant n'est pas seulement privé de son origine familiale, mais aussi d'une légitime appartenance géographique et sociale. Manuel, qui a dû accepter un nom espagnol et camoufler son origine indienne, se voit en perpétuel conflit

avec cette dernière. Il s'affirme Chilien : « je n'ai jamais vécu chez les Indiens » (A, p. 68). Or, malgré ses efforts, son premier amour le bafoue et l'humilie à cause de cette identité originelle. Après l'avoir incité à lui avouer son amour en public, elle le rejette : « Moi ? Avoir un Indien comme amoureux ? Mais pour qui tu me prends ? [...] Penses-tu que je n'ai pas de goût ? Moi, un Indien ? Mais es-tu fou ? » (A, p. 70). Ce rejet n'est pas le fruit d'une jeunesse cruelle, mais bien d'une perception généralisée : « Au Chili, quand quelqu'un veut t'insulter, te traiter d'ignorant, de con, de laid ou d'abruti, il va te crier Indien ! » (A, p. 82). Le cas de Manuel est, en ce sens, complexe. Indien né au Chili et exilé à Montréal, obligé de délaisser d'une part son identité indienne et de l'autre son identité et son nom chiliens, Manuel est privé de toute appartenance, tant dans son pays d'origine que dans son pays d'accueil.

La dépossession de l'appartenance peut prendre aussi un visage plus subtil. Dans *Seuls*, on n'oblige pas le personnage à changer de nom ni à rejeter une partie de son identité. En revanche, les parents laissent derrière eux, au Liban, les dessins et les peintures du jeune Harwan. Le personnage se demande ce qu'il serait devenu s'il n'avait pas délaissé la peinture. Il questionne à ce sujet son père : « Qu'est-ce que je serais devenu si nous n'avions pas quitté le Liban ? J'aurais certainement continué à peindre les ciels de la nuit [...] ... et si j'avais continué à peindre, qu'est-ce que je serais devenu... ? » (S, p. 150). Toute sa virtualité réside dans ces points de suspension, dans cette identité passée, demeurée en suspens. Les événements s'enchaînent dans ce scénario qu' imagine Harwan : Liban, peinture, puis... l'inconnu d'une virtualité perdue. Cette imagination qu'il déploie rappelle la question posée par Nino à son père dans *Migrances* : « Imagine que je sois né ici » (M, p. 41). Le petit Nino, né à Montréal, en visite en Italie avec son père, se met à imaginer sa part italienne, une virtualité qu'il n'a pas pu

actualiser. Dans le verbe « imagine », tout comme dans les points de suspension, réside une appartenance virtuelle qu'essayent de cerner Nino et Harwan.

Cette virtualité inaccomplie prive l'exilé d'une légitimité par rapport à son pays d'origine. Ainsi, dans *Littoral*, Wilfrid remet en question sa présence parmi les jeunes du Liban. S'il avait vécu au Liban, il aurait pu, autant que les autres, nommer son mal et en parler : « je commence à les envier sérieusement d'avoir vécu la guerre, ça leur donne une raison valable pour aller parler au monde » (L, p. 99). Dans le même ordre d'idées, Harwan dit, en parlant à son père : « À chaque conversation, tu me rappelles que je n'ai pas vécu la guerre » (S, p. 136). Harwan est blâmé de n'avoir pas vécu la guerre du Liban, pays qu'il n'a pourtant pas choisi de quitter. Il devra, tout comme Wilfrid, se réapproprier le droit à la parole, le droit de parler de son pays d'origine, même si l'origine est lointaine, et l'identité, floue. Le père de Wilfrid paye également pour son exil, puisqu'on lui refuse un lieu de sépulture dans son village natal. Les villageois rejettent le corps de Thomas parce qu'il a quitté le pays, les places de sépulture étant, selon eux, « réservées aux gens du village et non aux étrangers » (L, p. 75) ; le père de Wilfrid aurait donc renoncé à ce privilège en abandonnant le pays.

M/K défend aussi la légitimité de son appartenance à son pays d'origine. Elle a l'impression que l'exil l'a amputée d'une partie de son corps, puisqu'elle se trouve ici, à Montréal, alors que ses pieds « courent encore là-bas » (J, p. 50). Elle crie à sa cousine, qui lui rappelle sans cesse son exil, que « les marques de l'enfance sont indélébiles » (J, p. 39). Elle essaye, dans une tentative attendrissante, d'énumérer ce qui lui reste de cette enfance-là : quelques mots de sa langue maternelle, des histoires racontées par sa mère, des odeurs. Elle s'accroche avec force à ce qui lui reste de cette vie lointaine, presque fantomatique : « C'est mon pays d'enfance, moi aussi » (J, p. 50). Mais le désir ne rejoint pas souvent la réalité, et sa

cousine lui renvoie l'image de ce qu'elle est vraiment, une étrangère par rapport à son pays d'origine : « tu avais tout oublié, les convenances, les formules de politesse. Tu portais des shorts » (J, p. 43). La mémoire est traîtresse. M/K est démunie de tout, même de l'illusion de son appartenance.

D'un autre côté, les personnages n'ont généralement pas la consolation d'appartenir pleinement au pays d'accueil, car leur légitimité par rapport à ce dernier est également remise en cause. Harwan qui, selon les dires de son père, n'appartient pas pleinement au Liban et à son passé, puisqu'il n'a pas vécu la guerre, se fait rappeler qu'il n'appartient pas non plus au Québec. Aux propos d'un Québécois, qui affirme plus qu'il ne questionne : « Vous n'êtes pas d'ici, vous », il est obligé de concéder : « Non. Je ne suis pas d'ici » (S, p. 153). Obligé d'admettre sa différence, Harwan est marqué par le sceau de l'exil. Il en va de même pour Dimitri qui, dans *Le cerf-volant*, se fait rappeler par sa locataire qu'il n'est pas Québécois de souche : « Je connais la loi. C'est mon pays, vous savez. Et si vous vous intéressiez à nos lois, au lieu de venir ici juste pour vous remplir les poches, vous sauriez que j'ai le droit d'avoir une fanfare chez moi jusqu'à onze heures du soir » (C, p. 93). Dans ce plaidoyer, elle renvoie Dimitri à son statut d'exilé et d'exclu. Les déterminants possessifs « mon » et « nos » viennent séparer ce qui appartient à Céline et ce qui appartient à Dimitri ; ce dernier se voit dépossédé de la légitimité de sa présence dans ce pays où il a pourtant vécu la plus grande partie de sa vie. De même, dans *Déjà l'agonie*, la femme de Luigi, Danielle, rappelle involontairement à ce dernier qu'il n'est pas un vrai Québécois : « J'oublie toujours que tu es Italien. [...] Tu pourrais facilement passer pour un *vrai* Québécois » (D, p. 29). À quoi Luigi répond :

Un vrai Québécois ? Dis-moi ce que je dois faire ! Est-ce que j'ai l'air plus vrai quand je suis debout ou assis ? nu ou habillé ? [...] quand j'écoute Vigneault ou Verdi ? si je vote pour le PQ ou le NPD ? Il faut que tu me le dises, mon amour. Je suis prêt à tout pour devenir un *vrai* Québécois. (*Il se fait plus ironique.*) Peut-être que c'est le

résultat d'une opération très complexe [...]. Aide-moi, ma chérie ! Après tout, c'est toi qui as dit que je suis un faux (D, p. 29-31).

Luigi use d'humour et de cynisme pour ridiculiser le concept de « vrai Québécois ». Être authentique se baserait-il sur les liens du sang ou repose-t-il sur des comportements acquis ? Si être « vrai Québécois » ne s'acquiert pas, si on naît « vrai » ou « faux », alors Luigi ne sera jamais un « vrai » Québécois, il restera pour toujours un « faux », une dérisoire tentative d'imitation.

Par ailleurs, quand ce n'est pas l'autre, le Québécois, qui rappelle à l'exilé sa différence, c'est la première génération qui oblige la deuxième à rester fidèle à une origine lointaine, l'empêchant de s'intégrer au pays d'accueil. Le meilleur exemple est celui des vendeuses Kaokab et Amira, concrètement isolées du Québec par la vitre du magasin où les a enfermées leur père. Kaokab est le personnage qui refuse le plus clairement sa situation d'exilée et la dépossession qui en découle. Il ne reste à Kaokab que son adolescence et elle refuse que celle-ci soit précipitée par le désir d'un client (Fi, p. 30) ou son statut de vendeuse (Fi, p. 10). Elle vit pourtant recluse des autres filles de son âge : « *Kaokab va vers la porte. Elle colle le nez à la vitre de la porte. Des filles de son âge passent sur le trottoir. Puis un garçon et une fille qui se tiennent par la main* » (Fi, p. 10) ; « *Kaokab reste le nez collé à la vitre et la regarde partir. Le temps passe. Elle voit des filles de son âge passer avec leur sac d'école, leur costume bleu marin et blouse blanche* » (Fi, p. 20). Le geste de coller son nez à la vitre met en évidence la séparation physique qui existe entre Kaokab et les autres filles, mais aussi l'obstacle familial qui la sépare de sa virtualité québécoise. Le magasin est ainsi l'espace même de l'exil, qui la prive d'une appartenance au pays d'accueil.

Cette double illégitimité, par rapport au pays d'origine et au pays d'accueil, frustre souvent davantage les immigrés de seconde génération qui n'ont pas choisi cette vie d'entre-deux. Kaokab, ne comprenant pas les choix de ses parents, les interroge : « Pourquoi... on est partis de notre pays ? Pourquoi... je travaille ici ? Est-ce que je suis née... pour travailler ici ? » (Fi, p. 5). Son incompréhension se transforme même en colère violente quand elle casse des crayons mines et jette des boîtes dans le cagibi en criant « laych, laych, laych¹⁸⁶... ?! » (Fi, p. 6). Son « pourquoi » est dirigé contre toute l'absurdité de sa vie, contre cette situation presque fatale qu'elle n'arrive ni à comprendre ni à surmonter, mais aussi contre ses parents, et plus particulièrement son père, raison de son exil. Amira est également habitée par la blessure de l'exil. En discutant de leur déception de ne pas avoir de vacances, Kaokab lui dit : « C'est plus que ça. Admets-le. C'est une déception qui remonte loin... Au jour où on est partis de notre pays » (F, p. 39).

L'impuissance de Kaokab et d'Amira relativement à leur destinée et aux choix de leur père rejoint celle de Wajdi Mouawad qui, à la fin de l'ouvrage *Le sang des promesses*, adresse à un destinataire inconnu, mais qui possède probablement les traits de son propre père, la même question, à savoir « pourquoi? » : « Pourquoi as-tu brisé ce fil / où mon âme amarrée était au repos ? / Je jouais avec la lumière / et tu m'arraches à la lumière. / Tu devrais savoir pourtant que cela est dur, / très dur d'être arraché à son pays, / mais plus dur encore d'être arraché à son enfance¹⁸⁷ ». L'exil a coupé le lien presque ombilical qui existait entre le jeune Wajdi et son environnement. Wajdi est « arraché », avec tout ce que ce verbe comporte de violence et d'impuissance, à l'espace – la « lumière », le « pays » – et au temps – l'« enfance » – de sa

¹⁸⁶ « Pourquoi, pourquoi, pourquoi... ?! ».

¹⁸⁷ Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses : puzzle, racines, et rhizomes*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud-Papiers, 2009, p. 91.

jeunesse. Cette rupture spatio-temporelle lui inflige une blessure toujours actuelle et lancinante, semblable à celle de ses personnages. Dans *Una Donna*, la fille d'Annunziata laisse entrevoir un questionnement semblable : « L'autre soir, en regardant les photos du voyage, elle m'a dit qu'elle ne comprenait toujours pas pourquoi nous avons émigré » (U, p. 64). Wajdi, Kaokab, Amira et Anna sont des victimes, des exilés n'ayant pas choisi l'exil. Leurs questions restent sans réponses, condamnées à être constamment répétées.

Au-delà d'un simple déplacement géographique, l'exil représente donc une perte d'appartenance. À quelle collectivité peut désormais prétendre appartenir l'exilé ? Le pays de l'enfance n'est plus qu'un pays d'« origine », qu'un point de départ. L'exilé qui n'y réside plus est, de ce fait, étranger à ses coutumes et à ses changements. Ses anciens compatriotes le perçoivent déjà comme autre : c'est l'Italien qui a réussi à émigrer en Amérique, c'est le Libanais qui a quitté son pays en temps de guerre. Par ailleurs, le pays d'accueil lui renvoie aussi l'image d'un étranger, puisqu'il n'est pas « de souche ». Ainsi, l'exilé n'a aucun pays qu'il peut nommer incontestablement comme le sien.

Si l'exilé de première génération vit avec peine cette non-appartenance, l'exilé de seconde génération vit non seulement de la peine, mais aussi de la colère envers ses parents qui l'ont arraché à son pays et à son moi d'origine. Cette dépossession caractérise toutes les pièces de notre corpus ; elle résonne particulièrement dans les « pourquoi » frustrés de Kaokab, d'Amira et d'Anna. Leur souffrance sans réponse renvoie au deuil que doit faire l'exilé, le deuil de son enfance et de sa virtualité non actualisée, ces membres fantômes qui refusent de mourir, comme l'image des pieds amputés de M/K qui courent encore sur sa terre natale.

1.3.3. L'exilé, dépossédé de sa parole

L'exilé de seconde génération a beaucoup de colère en lui. Toutefois, il n'a pas toujours le moyen de l'exprimer parce qu'il est aussi dépossédé de sa parole. En effet, quoi dire et à qui ? Les parents ne veulent pas entendre leurs enfants remettre en question leur choix d'exil, surtout qu'ils le vivent souvent eux-mêmes difficilement. Par ailleurs, dans le cas où les parents sont prêts à écouter leurs enfants, dans quelle langue communiquer ? Plusieurs exilés de première génération n'ont pas appris la langue du pays d'accueil et plusieurs exilés de seconde génération ont oublié leur langue maternelle.

Sans réponses à ses questions, Kaokab continuera à vivre son exil en silence, avec un « regard noir de colère rentrée » (Fi, p. 32). Même sa révolte contre ses parents ne se fait pas face à face, mais par le biais de deux médiateurs – un enregistrement cassette et la traduction de sa sœur¹⁸⁸ –, parole détournée qui s'avère doublement vaine, puisque la cassette sera détruite dans l'incendie déclenché par les adolescentes. Ce cri de défoulement a une telle importance pour elle qu'elle se sacrifie en essayant de sauver la cassette, mais en vain : sa voix enregistrée s'éteindra avec elle.

Le refoulement verbal que vit Kaokab rejoint celui de Monique/Kaokab, dans *Jeux de patience*. M/K, écrivaine à succès, n'est pas à court de mots, mais elle écrit dans une langue « empruntée », une langue « où [elle] ne peu[t] pas crier » (J, p. 39). L'écriture est en outre un mode d'expression silencieux, faisant aussi peu de bruit que Kaokab, sa part libanaise. Elle est aussi travestissement, puisque M/K avoue écrire « la surface des choses » (J, p. 39), en mettant

¹⁸⁸ Kaokab s'exprime en grande partie en français. Or, ses parents ne sont pas francophones et, contrairement à sa sœur, elle parle piètrement l'arabe. Elle a donc besoin de sa sœur pour traduire à ses parents son message enregistré.

à l'avant-plan Monique et en refoulant Kaokab : elle précise qu'elle écrit « en repoussant [sa] mémoire dans le fond de [son] ventre » (J, p. 24). Symbole de la mère et du refuge¹⁸⁹, l'image du ventre est également présente dans les propos d'une exilée, cités par Benarab dans *Les voix de l'exil* : « Je fais semblant, avoue-t-elle, je respire comme un petit chat civilisé. La sauvagerie, je la retiens dans mon ventre¹⁹⁰ ». Le ventre devient l'espace intime par excellence qui loge le cri refoulé de l'exilé.

Kaokab et M/K apprennent à se taire, comme ces « gens du silence » que décrit Micone, ces immigrés qui n'ont que le silence pour culture :

J'enseigne moi, Gino, à des adolescents qui portent tous un nom italien dont la seule culture c'est celle du silence. Silence sur les origines paysannes de leurs parents. Silence sur les causes de l'émigration de leurs parents. Silence sur la manipulation dont ils sont victimes. Silence sur le pays dans lequel ils vivent. Silence sur les raisons de ce silence [...]. Il faut remplacer la culture du silence par la culture immigrée pour que le paysan en nous se redresse, pour que l'immigrant en nous se souvienne et pour que le Québécois en nous commence à vivre (G, p. 94-95).

Les multiples silences qui entourent l'immigré le rapprochent davantage de la mort que du tumulte de la vie. Pour que la parole émerge et que la culture immigrée remplace celle du silence, l'exilé doit laisser libre cours aux multiples voix qui l'habitent. Il doit permettre à l'immigrant et au Québécois de cohabiter en lui. Laura critique son copain, d'origine italienne aussi, qui veut étouffer cette pluralité : « il y a, en moi, des voix que je découvre petit à petit... et toi, tu veux me réduire à une seule » (Si, p. 76). Ainsi, Monique devra se réconcilier avec le cri de Kaokab, afin d'échapper à la guillotine de l'entre-deux d'une barre oblique, « entre le déchirement de la mémoire et le déchirement de l'oubli » (J, p. 39). Cependant, comment rompre le silence et

¹⁸⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982 [1969], p. 999.

¹⁹⁰ Abdelkader Benarab, *Les voix de l'exil*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1994, p. 198. Cette image n'est pas sans rappeler celle du fossé/gouffre dans lequel est caché le jumeau monstrueux dans *Forêts*.

permettre à la voix du pays d'origine et à celle du pays d'accueil de coexister quand l'exilé a oublié sa langue maternelle ? Dans quelle langue pourra-t-il crier ? À défaut de paroles, devrait-il jouer de l'harmonica et danser jusqu'à l'essoufflement, comme le fait Antonio dans *Gens du silence* ?

Le rapport de l'exilé à sa langue maternelle est en effet complexe. Il s'agit d'une langue qui a une grande charge émotive, comme l'adjectif qui lui est apposé le suggère, et qui touche au domaine de l'intime et de l'identitaire. Pour les personnages des pièces de notre corpus, l'exil a modifié leur rapport à leur langue maternelle et les a laissés avec des expressions figées, un accent, des oublis, etc., autant de signes qui révèlent une rupture avec cette langue et le paradis perdu de l'enfance.

M/K essaye de parler en arabe, mais ses expressions sont désuètes, et sa cousine ne se prive pas de le lui rappeler : « Tu me fais rire. Tu as gardé des expressions anciennes qui ne se disent presque plus » (J, p. 31). Mariam reproche à sa cousine d'utiliser des expressions arabes obsolètes et l'accuse d'utiliser sa langue maternelle dans le seul but d'introduire un caractère exotique dans ses œuvres : « Tu as tout oublié de ta langue maternelle, sauf ce mot de sucre blanc [...]. Un mot exotique dans un texte français, ça fait bien ! » (J, p. 29), soulignant ainsi, sur le plan linguistique cette fois, la non-légitimité de son appartenance. À l'instar de M/K, Annunziata, dans *Una Donna*, constate aussi qu'elle parle une langue révolue : « Quand je pense que je croyais bien parler l'italien avec tous ces vieux mots qu'on n'utilise plus au village » (U, p. 64). L'exil a légué à ces personnages une langue figée dans le temps, une langue immobile dans leur cas, mais qui a changé dans leur pays d'origine : ils héritent d'une langue morte-vivante.

Même quand l'exilé parle décemment la langue maternelle, son accent ne manque pas de le trahir, comme le souligne l'oncle de Wilfrid à ce dernier : « Tu parles comme un étranger, avec un accent étranger aux membres de ta famille ! » (L, p. 41). L'accent, telle une rayure sur un disque, est le signe d'une démarcation, d'un métissage irréversible. Il est la preuve que celui qui parle est déjà autre ; il est la marque de l'étrange dans le familier.

Cependant, avoir des expressions figées ou un accent reste préférable à l'oubli, phénomène qu'expérimentent Kaokab dans *Les filles du 5-10-15¢* et Harwan dans *Seuls*. Kaokab, contrairement à sa sœur, ne parle pas couramment l'arabe. Elle questionne sans cesse Amira : « Mais comment on dit ça déjà en arabe ? » (Fi, p. 14). Ces oublis ne semblent toutefois pas l'affecter aussi intensément qu'ils n'affectent Harwan dans *Seuls*. Dans la première partie de l'œuvre, l'auteur, Wajdi Mouawad, explique son processus de création ; c'est donc d'abord lui qui exprime son deuil de la langue maternelle. Il commence par accuser la guerre et l'exil forcé qui en a découlé : « si je ne comprends plus l'arabe, c'est un peu à cause de la guerre civile » (S, p. 49), pour ensuite s'adresser à lui-même une note : « Parler en arabe (cette perspective me bouleverse). [...] Penser, chaque nuit, avant de m'endormir, à réciter quelques mots en arabe » (S, p. 64). Cette remarque, d'un caractère presque enfantin, révèle, d'un côté, le degré de tristesse qu'éprouve Mouawad quant à la perte de sa langue maternelle et, de l'autre, ses tentatives de se réapproprier cette langue, et de se retrouver par ce geste même face à l'enfant Wajdi vivant au Liban. De même, son personnage Harwan, en s'adressant à son père, révèle la manière dont la langue française a remplacé chez lui la langue arabe :

[T]u te souviens de l'été que tu as passé à essayer de m'apprendre le français après notre départ du pays ? [...] Aujourd'hui je suis capable de dire *concomitant* je peux placer sans problèmes dans n'importe quelle conversation le mot *aporie* alors que je ne suis pas foutu de dire *fenêtre* en arabe ! (S, p. 151).

L'acte de chercher le terme « fenêtre » en arabe, de ne pas le trouver, de constater qu'il a été substitué par son équivalent français, confirme que, chez Harwan, la maîtrise du français s'est faite au détriment de la langue arabe. Le bilinguisme est ici soustractif et non pas additif, au sens où l'entendent Josiane Hamers et Michel Blanc¹⁹¹, puisque la langue apprise chasse la langue maternelle au lieu de s'ajouter à elle.

Ce remplacement d'une langue par une autre est vécu par Harwan dans la souffrance et la culpabilité. D'une part, il souffre de cette violente dépossession qu'il subit malgré lui. Impuissant, le personnage se voit muer, devenir autre ; il est le témoin d'une perte irrémédiable. D'autre part, le personnage se sent coupable et responsable de cette dépossession, puisque c'est sa mémoire qui est fautive. Délaisser la langue maternelle, même involontairement, au prix d'une langue seconde laisse le personnage aux prises avec un sentiment de trahison : Harwan est ainsi, à la fois, la victime et le bourreau, le sujet de la quête et son opposant.

Cette dépossession qui imprègne le rapport du personnage à sa langue maternelle concerne surtout la seconde génération d'exilés, ceux qui n'ont pas consolidé leurs connaissances de la langue maternelle. Toutefois, la première génération est, elle aussi, confrontée aux conséquences linguistiques de l'exil, non pas de par l'héritage d'une langue « trouée », mais de par l'impossibilité de parler cette langue-là, parfois même avec ses propres enfants. Dans *Le cerf-volant*, Georges, alors âgé de dix ans, exige de son père de lui parler en anglais au parc, et non pas en grec (C, p. 39). De même, dans *L'attente*, Matilda demande à son père, qui s'adresse à elle en espagnol : « Veux-tu me parler en français ? » (A, p. 85). Cette requête n'est pas motivée par le fait que Matilda ne comprend pas l'espagnol, mais par le critère

¹⁹¹ Cités par Abdelkader Benarab, *Les voix de l'exil*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1994, p. 155.

de la facilité, puisque, selon elle, « ça va plus vite en français » (A, p. 85). Par ailleurs, dans certains cas, les exilés de la première génération résistent à l'apprentissage d'une langue seconde. Ils continuent de parler leur langue maternelle, formant avec leur famille et compatriotes immigrés un petit ghetto linguistique où ils peuvent converser librement. Leur connaissance de la langue du pays d'accueil s'en trouve limitée : Dimitri et son frère, par exemple, parlent à peine, ou piètrement, le français, ce qui renforce leurs sentiments d'invisibilité et d'exclusion.

L'exil crée donc un décalage linguistique entre parents et enfants. Ce décalage est d'autant plus visible dans le dialogue entre Georges et ses parents où ces derniers parlent en grec et lui, anglais ou français¹⁹². Les exilés de la seconde génération utilisent néanmoins leur langue maternelle pour certains mots intimes, pour dire père et mère par exemple, et pour certains termes de la vie quotidienne, ce que souligne d'ailleurs Kaokab en se confiant à ses parents : « Je sais seulement des mots de tous les jours, des mots pour boire et pour manger » (Fi, p. 5). Cependant, en l'absence d'une langue d'usage commune, le dialogue entre la première et la seconde génération d'exilés semble condamné d'avance.

Les modalités de dépossession de la parole de l'exilé sont donc multiples. Dépossédé de sa voix, l'exilé se retire dans le silence ou se défoule dans un cri. Quand il prend finalement la parole, cette dernière se présente souvent comme une parole trouée par la méconnaissance de la langue. Le silence de l'exilé de la première génération est souvent le silence confus qui accompagne l'arrivée dans un pays étranger, le silence fatigué durant les longues heures de

¹⁹² La pièce *Le cerf-volant* est en langue française parce qu'elle est destinée à un public québécois. Toutefois, tous les personnages de cette pièce, excepté Georges et Céline, sont censés parler en grec. De fait, quand les parents parlent français, le niveau de langue change et le français devient maladroit et syntaxiquement incorrect.

travail dans une usine ou une épicerie et enfin le silence lourd de reproches qui s'installe entre mari et femme et entre parents et enfants¹⁹³. Le silence de l'exilé de la seconde ou de la troisième génération est le silence frustré de celui qui n'a pas choisi l'exil et qui le subit comme une fatalité ou un refoulement. Ce silence de l'exil est souvent un cri étouffé qui, une fois exprimé, laisse libre cours à toute l'incompréhension et la frustration des personnages. C'est un cri qui vient du cœur : le cri de l'animal piégé, le cri de l'impuissant, mais aussi paradoxalement le cri de celui qui ose pour la première fois sortir de l'ombre et affirmer qu'il existe.

L'exilé est aussi multiple que les langues qu'il connaît et aussi perdu que les mots oubliés de sa langue maternelle qui trouent ses phrases. Ainsi, la parole de l'exilé souligne, de par sa pluralité et de par ses hésitations, sa différence et la rupture qui lui a été infligée par l'exil. Cela dit, les personnages ne restent pas victimes de cette étape de dépossession ; ils entreprennent, pour la plupart, une quête pour retrouver le chemin de la parole, et se réapproprient, de ce fait, les multiples voix qui les habitent. Pour ce faire, l'exilé peut recourir à la parole médiatisée. Ainsi, Kaokab cherche à briser le silence intergénérationnel et à prendre la parole par le biais de deux médiateurs : un enregistrement cassette et la traduction de sa sœur Amira. Il faut cependant noter que cette nécessité d'une médiation contribue aussi à souligner le décalage existant entre la jeune fille et ses parents. Par ailleurs, certains personnages ont recours à l'expression artistique comme processus de réappropriation. Tout au long de la pièce *Jeux de patience*, M/K tente d'imprégner la langue française de son identité libanaise et du parfum intime de sa langue maternelle, en y insérant des expressions, des chants et des proverbes arabes. Ce cheminement va lui permettre de dépasser son blocage artistique et d'écrire finalement sous la plume de

¹⁹³ Il y a un certain parallélisme entre la première génération d'exilés au Québec et la première génération d'exilés magrébins en France qu'on a souvent appelée « la génération du silence ».

Kaokab. De même, Harwan découvre qu'à travers la langue universelle de la peinture, il peut dépasser son conflit linguistique et compenser partiellement la perte de l'origine.

1.4. L'exil comme décentrement

Assumer en soi l'exilé, c'est ne plus être dans la seule logique du manque et de la dépossession, mais aussi voir ce que la situation d'exil introduit comme pluralité dans la vie de l'immigrant, dans un pays d'accueil qui lui fournit de nouveaux repères et de nouvelles possibilités identitaires. De nombreux concepts ont été avancés pour décrire cette identité modifiée : hybride, métisse, plurielle, transculturelle, interculturelle, rhizomatique, etc. Tous ces concepts tentent de définir une même réalité, celle de l'exilé aux prises avec un décentrement identitaire, ses balises ayant été déstabilisées par les repères introduits par le pays d'accueil. Ce décentrement identitaire forme chez l'exilé, selon l'expression de Pierre Nepveu, « une pluralité de centres¹⁹⁴ », pluralité qui englobe les repères identitaires du pays d'origine et ceux du pays d'accueil. Dans les pièces de notre corpus, ce décentrement se trouve théâtralisé sous plusieurs de ses aspects : la pluralité identitaire, le clivage identitaire et la présence-absence de l'exilé.

¹⁹⁴ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 211.

1.4.1. Pluralité identitaire

Andrée Chédid souligne l'effet positif de l'exil lorsqu'elle affirme : « Je trouve que l'exil est en quelque sorte libérateur. Sortir de son propre milieu, qui reste toujours – d'où que l'on soit – limité, vous offre un champ plus vaste, plus libre ; vous donne, je crois, une vision plus large¹⁹⁵ ». Cette liberté permet à l'exilé de se redéfinir dans toutes les potentialités d'une identité plurielle. Dans le corpus étudié, celle-ci se manifeste notamment par une pluralité linguistique. Le plurilinguisme de la dramaturgie migrante concorde avec les nouvelles poétiques du langage dans le théâtre contemporain, telles que décrites par Jean-Pierre Sarrazac dans *L'avenir du drame* : « Au règne de l'autarcie linguistique et du style contenu succède celui de l'hybridation de la langue. [...] [C]e sont désormais les langues étrangères, ou celles, reniées, des minorités nationales qui encerclent la langue nationale¹⁹⁶ ».

1.4.1.1. Pluralité linguistique

En situation d'exil, le plurilinguisme est primordial, puisqu'il facilite l'intégration et la communication avec l'autre. Dépossédés en partie de leur langue maternelle, les exilés sont exposés aux langues du pays d'accueil, en l'occurrence, dans le cas des pièces de notre corpus, le français et l'anglais. Toutefois, le plurilinguisme des personnages est inégal, le degré de maîtrise des langues variant d'une pièce à l'autre. Certaines mettent en scène des personnages immigrés qui résistent à l'apprentissage de la langue du pays d'accueil, ce qui les isole dans un ghetto linguistique où ils ne fréquentent que des personnes issues du même pays d'origine. Ces immigrés appartiennent surtout à la première génération qui, ayant pris la décision de l'exil pour

¹⁹⁵ Citée dans Marlène Barsoum, « Écriture apatride : le langage de l'exil dans *Le jardin perdu* d'Andrée Chédid », dans *Présence francophone*, n° 57, 2001, p. 119.

¹⁹⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981, p. 136.

des raisons politiques ou économiques, ne désire néanmoins pas s'intégrer totalement au pays d'accueil. Certains possèdent des commerces pour subvenir aux besoins financiers de leur famille, participant ainsi à l'essor économique du pays, mais n'en fréquentent pas vraiment les habitants. Ils communiquent donc avec leur clientèle, québécoise ou autre, dans un français élémentaire.

Ainsi, dans *Le cerf-volant*, Dimitri connaît quelques expressions françaises d'ordre fonctionnel qu'il utilise afin de vendre sa marchandise. Cette connaissance s'avère toutefois insuffisante quand il désire dialoguer avec sa locataire québécoise, Céline ; il lui dit, frustré : « moi pas comprendre tout toi dire [...], beaucoup de sozes ze veux dire à loui, à elle, à toi, mais ze ne sais pas les mots » (C, p. 109). Quand Dimitri communique avec sa locataire, c'est donc dans un français maladroit entrecoupé de mots d'anglais et de gestes mimés : « Moi peux pas regarder nouvelles parce que toi fais... (2-3 gros pas) ... *over* ma télévision ! Moi peux pas manzer parce que toi fais... (2-3 petits pas) ... *over* ma table¹⁹⁷ ! » (C, p. 104). De même, son frère Andréa, en s'adressant à Céline, lui dit : « Dzimmy aussi aime femmes comme toi. Loui aime tellement toi que loui capable donner *apartment* à toi gratouit [...]. *You see ?* Loui pas vouloir même *mention* arzent » (C, p. 92). En outre, quand il parle en anglais, il a un lourd accent : « *So ? What khappened ?* » (C, p. 57). À l'instar de Dimitri et d'Andréa, les parents de Kaokab et d'Amira, protagonistes de la pièce *Les filles du 5-10-15¢*, ont une notion rudimentaire de la langue française. Quand Kaokab veut s'adresser à eux en français, elle a besoin que sa sœur Amira traduise ses paroles en arabe. Ainsi, les parents sont doublement isolés : des Québécois et de leur fille Kaokab.

¹⁹⁷ Sauf indication contraire, dans toutes les citations qui suivent, les italiques sont du dramaturge.

Cependant, contrairement à son frère, Dimitri tend à l'ouverture linguistique. Remarquant que sa locataire ne le saluait pas, il s'est senti isolé, et même exilé, de cet Autre québécois qu'il côtoie régulièrement, mais avec lequel il n'a jamais vraiment dialogué. Afin d'échapper à cette solitude, Dimitri réalise qu'il lui faudrait apprendre la langue de cet Autre, comme le lui souligne Céline : « si vous voulez qu'on parle, pas de grec ! » (C, p. 113). La pièce met donc en scène le premier véritable dialogue en français entre Dimitri et un Québécois, après plusieurs années de cohabitation.

Toutefois, dans certaines pièces, les immigrants de la première génération sont parfaitement bilingues. Dans *L'attente*, Manuel parle l'espagnol et le français. Il s'adresse à sa fille en espagnol (A, p. 85), mais quand cette dernière lui demande de parler en français, il n'a aucune difficulté à communiquer dans une langue fluide (A, p. 85). De même, dans les pièces de Micone, les exilés de la première génération s'expriment dans un français irréprochable : en soulignant en italique le recours à la langue anglaise ou italienne, l'auteur semble en effet suggérer que le texte français en caractères romains, qui constitue la grande partie du dialogue, reflète la parfaite maîtrise de la langue française par les personnages. Cependant, la maîtrise de la langue du pays d'accueil ne garantit pas, ni pour Manuel ni pour les personnages des pièces de Micone, une intégration et un sentiment d'appartenance. Manuel parle en français, sort avec une Québécoise, passe sa vie et même meurt au Québec sans jamais s'y être enraciné, étant effectivement toujours en attente de retourner au Chili, d'où le titre de la pièce. De même, dans *Migrances* de Micone, le rêve de Franco est de retourner en Italie. Ainsi, les personnages accueillent la pluralité linguistique, mais rejettent la pluralité identitaire : selon eux, ils ne sont et ne seront jamais des Québécois, tel que le rappelle Manuel à sa fille : « Ici on n'est que de passage, Matilda » (A, p. 86).

Quant aux exilés de la seconde génération, leur plurilinguisme est également variable d'une pièce à l'autre. Farhoud et Mouawad mettent en scène des personnages qui maîtrisent davantage le français que leur langue maternelle¹⁹⁸. Ainsi, les dialogues des pièces de Farhoud sont en majeure partie en langue française, parsemés de quelques mots d'arabe seulement : « Yallah, Yallah¹⁹⁹... ! Encore un petit coup de cœur » (Fi, p. 35), « Ma aad fiyé²⁰⁰... [...] Albé, ya albé²⁰¹, ça va aller » (Fi, p. 36), « c'était l'été, *noushkor allah*²⁰². [...] C'est quoi le nom, *immé*²⁰³ ? » (J, p. 15), « Tu seras bien ici, *ya oum*²⁰⁴ Samira » (J, p. 30) ; c'est le cas aussi des pièces de Mouawad. S'il est bien connu que la maîtrise du français est fréquente chez les Libanais, sa domination sur l'arabe est cependant signifiante ici : exilés en bas âge au Québec, les personnages de Farhoud et de Mouawad sont davantage à l'aise avec la langue du pays d'accueil qu'avec celle du pays d'origine. Dans ces exemples, c'est l'identité québécoise qui s'impose aux dépens de l'identité d'origine et c'est ainsi la langue et l'identité d'origine qui sont à redécouvrir.

Dans les pièces de Micone et de Bouyoucas, au contraire, les exilés de seconde génération parlent couramment plusieurs langues. Dans *Una Donna*, Annunziata est fière de parler quatre langues : « je peux parler l'anglais avec mes cousins et le français avec mes voisins, l'italien avec ma mère et chanter *Guantanamera* » (U, p. 62). Le plurilinguisme est perçu ici comme un atout qui permet la convergence de différentes cultures. Les pièces de ces auteurs comportent plusieurs exemples de plurilinguisme, souvent au sein d'une même réplique, tel que

¹⁹⁸ À l'exception d'Amira dans *Les filles du 5-10-15*, qui maîtrise autant la langue arabe que la langue française.

¹⁹⁹ Allez, Allez.

²⁰⁰ Je n'en peux plus.

²⁰¹ Mon cœur, oh mon cœur.

²⁰² Merci, mon Dieu.

²⁰³ Maman.

²⁰⁴ Ô mère de Samira.

l'attestent ces exemples extraits des pièces *Silences* et *Le cerf-volant* : « TINO. *I'm going away from here. Me ne vado. I don't need your fucking house (À sa mère)* Promets-moi que vous allez pas vous chicaner, ma', promise ! » (Si, 52), « GEORGES : Est-ce que vous vous en rendez compte, *you goddam peasants ?* » (C, p. 29). Georges parle à ses parents en grec et en anglais, et s'adresse à Céline en français et en anglais. Il faut ajouter à ces exemples celui d'Amira, dans *Les filles du 5-10-15¢*, dont le bilinguisme lui permet de dialoguer avec ses parents et de diriger un commerce avec une clientèle québécoise, en plus d'assurer la médiation entre sa sœur Kaokab qui ne connaît pas la langue arabe et leurs parents qui ne connaissent pas le français.

Soulever la question de la langue, c'est parler aussi de la situation linguistique du pays d'accueil, à savoir le conflit entre la langue anglaise et la langue française au Québec. La pièce *Silences* de Micone est celle qui aborde le plus cette question. Dans cette pièce, l'accès à l'école française ne semble pas garanti, la loi 101 n'étant vraisemblablement pas encore en vigueur. Ainsi, le directeur d'une école française refuse d'y inscrire Claudio qui narre les détails de l'incident comme suit :

J'oublierai jamais ce directeur d'école habillé comme un croque-mort face à mon père en tenue de travail... il le regardait comme s'il avait la peste. J'ai pas non plus oublié la main droite de mon père tenant la mienne pendant qu'il mâchonnait quelques mots de français. Tu sais ce qu'il a fait, le croque-mort ? [...] Il avait déjà l'adresse d'une école anglaise toute prête... la sienne était réservée aux francophones comme lui, elle était pas pour nous. Il l'a répété une fois, deux fois en anglais... imagine, en anglais... et de plus en plus fort... pendant que mon père intimidé baissait les yeux (Si, p. 75).

La langue française apparaît ici comme un territoire qui inclut certains et en exclut d'autres : d'une part, on retrouve le directeur et les « francophones comme lui » ; de l'autre, les immigrants. Un rapport de pouvoir s'établit donc, connoté par le jeu des regards entre le directeur et le père : « il le regardait comme s'il avait la peste », « mon père intimidé baissait les yeux ». Le directeur,

assimilé à un croque-mort par le personnage, enterre donc littéralement toute possibilité d'une identité migrante francophone.

Par ailleurs, dans cette pièce, d'autres parents favorisent l'école anglaise pour le fils et l'école française pour la fille. Tino, frustré de ne pas aller à l'école française où est inscrit son meilleur ami, s'en plaint à son père qui lui répond : « L'école anglaise, c'est pour ton avenir, Tino » (Si, p. 55). Cependant, quand la fille demande à aller à l'école anglaise de sa cousine, le père a une autre logique : « Elle est trop loin. Tu resteras à l'école française » (Si, p. 55). Et en guise de conclusion, la mère les informe : « Je vous ai inscrits tous les deux au cours d'italien » (Si, p. 55) ! L'apprentissage des langues dans une telle situation n'est certes pas sans incidence sur l'identité des enfants. Le choix de l'école française pour la fille lui révèle, par exemple, que son avenir est secondaire aux yeux de son père. La langue est une clé qui facilite l'accès à certaines réalités : en privant la fille de l'apprentissage de l'anglais, le père entrave son accès à la communauté dominante qui est, selon lui, la communauté anglophone, tout comme l'apprentissage de l'italien s'avère une corvée imposée par la mère, afin de perpétuer une évanescence identité d'origine. Dans cette pièce, le rapport à la langue dépasse les enjeux personnels pour impliquer l'identité familiale et même communautaire. Ainsi, la cousine d'Alberto reproche à ce dernier et à sa femme d'avoir inscrit Laura à une école française : « On m'a dit que tu l'envoies à l'école française... mais pourquoi ? » (Si, p. 33). Le choix des langues d'apprentissage rend donc compte de l'existence d'un rapport de force et d'une hiérarchie entre les différents espaces identitaires.

1.4.1.2. Dédoublément onomastique

La pluralité linguistique des personnages des pièces de notre corpus se double parfois d'une dualité onomastique. Dans *Incendies*, les jumeaux, Jeanne et Simon, se découvrent être également Jannaane et Sarwane, les noms qu'ils ont reçus à la naissance. La mère, présentant Jeanne à son père à la fin de la pièce, affirme : « La lettre vous a été remise par votre fille. Jeanne et Jannaane sont ses prénoms » (I, p. 85). Elle aurait pu opter pour un des prénoms pour présenter sa fille ; or, elle choisit de dire les deux afin de souligner la dualité identitaire du personnage. Le cas des jumeaux rappelle celui de Monique/Kaokab, protagoniste de *Jeux de patience*, marquée nominalement, dès le début de la pièce, par sa dualité. En effet, M/K n'est pas un nom composé, séparé par un trait d'union, qui signalerait que le double prénom forme un tout harmonieux, mais deux prénoms séparés par une barre oblique qui les exclut l'un de l'autre et confère au personnage une identité binaire. Dans le même ordre d'idées, Loup, protagoniste de la pièce *Forêts*, se découvre être autant la descendante de Ludivine Keller que de Sarah Cohen, double ascendance soulignée par le paléontologue : « Êtes-vous Loup Keller ? Êtes-vous Loup Cohen ? Ou la rencontre entre Keller et Cohen ? » (F, p. 105). Par la convocation des deux noms de famille, Loup apparaît ici comme la condensation de la figure du double formée par Ludivine Keller et Sarah Cohen.

1.4.1.3. Dédoublément scénique

Outre le dédoublément onomastique, la pluralité identitaire se traduit théâtralement, dans les pièces de notre corpus, par le dédoublément scénique de certains personnages. Dans *Una Donna*, la pluralité d'Annunziata se manifeste par sa présence scénique à différents âges :

Annunziata à l'âge de 39 ans, de 29 ans et de 19 ans, jouée par différentes actrices²⁰⁵, tandis que la didascalie exige que « Johnny et Giovanni [soient] joués par le même comédien ». Cette différence pourrait être due au fait que le personnage de Giovanni n'évolue pas, alors que celui d'Annunziata expérimente une prise de conscience qui va l'aider à s'émanciper. En effet, la pièce se base sur la narration d'Annunziata, 39 ans, qui revoit sa vie en rétrospective, réalisant la similarité de sa situation à 19 ans et à 29 ans : c'est grâce à la matérialisation de ces deux entités que la narratrice acquerra la distance nécessaire pour transcender sa condition. Le parallélisme entre le personnage de 19 ans et celui de 29 ans est d'ailleurs manifeste dans les didascalies, dont l'une précise qu'« *elles sont au téléphone* » (U, p. 55) : Dolorès (Annunziata à 19 ans) est « *à l'avant-plan, au téléphone* » (U, p. 55) et Annunziata (29 ans) « *à l'arrière-plan, au téléphone* » (U, p. 55). Le dédoublement du personnage est d'autant plus souligné dans la première version de la pièce lorsque Lolita, lavant le plancher, remet la brosse à Addolorata (Ad, p. 16). Contrairement à la deuxième version de la pièce, où Annunziata « *prend la place de Dolorès qui sort* » (U, p. 53), la première version met en scène un contact physique qui fait converger les deux univers des personnages.

Le phénomène du dédoublement concerne aussi Wilfrid dans *Littoral* : « il y avait un autre Wilfrid et [...] ce Wilfrid-là, je pouvais presque le voir et le toucher » (L, p. 56). Outre ce double virtuel, Wilfrid est suivi par une multitude de personnages fantasmés : une équipe de tournage, un chevalier et un spectre. À plusieurs reprises, les didascalies indiquent la présence

²⁰⁵ Sur ce point notamment, *Una Donna* offre un bel exemple de transmigrance, au sens où l'entend Gilles Dupuis, c'est-à-dire d'un transfert culturel entre la littérature québécoise issue de la tradition nationale et le corpus migrant, ou vice versa (« Redessiner la cartographie des écritures migrantes », dans *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 10, n° 1, 2007, p. 143). En effet, dans cette pièce, la présence scénique du personnage à différents âges rappelle la pièce *Albertine en cinq temps* de Michel Tremblay où le personnage d'Albertine à l'âge de 70 ans se remémore sa vie à l'âge de 30, 40, 50 et 60 ans, une réminiscence théâtralisée par le dédoublement du personnage.

scénique de ces personnages imaginaires que Wilfrid traîne avec lui et en lui : « *Wilfrid marche dans la rue. C'est l'aube. Derrière lui, on aperçoit l'équipe de tournage qui le suit* » (L, p. 24), « *Wilfrid et le chevalier marchent* » (L, p. 31), « *Entre l'équipe de tournage* » (L, p. 76), « *Le chevalier, le père, Wilfrid et Simone assis avec Ulrich* » (L, p. 81), « *Wilfrid avec le père et le chevalier* » (L, p. 99), « *Wilfrid marche le long de la plage. Il est rejoint par le chevalier Guiromelan* » (L, p. 130), « *Wilfrid et le réalisateur rejoignent les autres* » (L, p. 132). Ainsi, Wilfrid est un être multiple. Il n'est plus un « je », mais un « on » pluriel et indéfini. Quand il veut quitter une pièce, il doit aviser ses multiples facettes : « C'est bon, allez ! *On*²⁰⁶ fout le camp ! » (L, p. 23). Dans cette foule qui le constitue, le chevalier et le spectre du père se démarquent cependant comme des personnages à part entière qui se déplacent de façon autonome dans l'espace, font des entrées et des sorties, et s'engagent dans des dialogues avec Wilfrid et même entre eux, comme l'atteste la scène entre le chevalier et le père (L, p. 113).

Le chevalier est l'ami d'enfance imaginaire de Wilfrid, un ami qui l'a souvent accompagné dans les moments durs. Quand la réalité devient trop lourde pour Wilfrid, il se cache derrière l'armure de cet « ami invincible » (L, p. 28). Celui-ci jaillit « *tout à coup* » (L, p. 22) et renverse, tel un « Deus ex Machina », la situation, en y soustrayant Wilfrid après que celui-ci l'ait convoqué : « Emporte-moi, je ne suis plus capable ! » (L, p. 29), « Tu voyages et tu m'emportes avec toi » (L, p. 23). Présence solidaire et réconfortante, le chevalier a longtemps été le substitut du père protecteur. Cette présence devient néanmoins problématique quand Wilfrid n'est plus un jeune enfant, mais un adulte qui doit faire face à ses responsabilités, en

²⁰⁶ C'est nous qui soulignons.

l'occurrence, trouver une place de sépulture pour son père. C'est alors que le spectre du père entre en jeu.

Thomas et Wilfrid ont plusieurs points en commun. La première ressemblance est physique. En voyant Wilfrid, un personnage s'exclame : « on dirait son père » (L, p. 41) et un autre, en écho, affirme : « vous êtes le fils [...], vous lui ressemblez beaucoup » (L, p. 25). La ressemblance va même jusqu'à rendre possible la substitution de l'un par l'autre, puisque le vendeur, voulant confectionner une veste au mort, demande au fils de «leve[r] le bras » (L, p. 34). Mais la ressemblance va au-delà du physique. Wilfrid, qui, se révoltant contre l'équipe de tournage, s'écrie : « j'ai froid » (L, p.17), assiste ultérieurement à une scène où son père murmure la même phrase (L, p. 48). Aussi, le chevalier, en décrivant Wilfrid, son roi malade, déclare : « Mon roi est malade. Une sombre mélancolie l'a gagné » (L, p. 29), et par la suite, le père, en décrivant ses lettres, murmure : « toutes ces lettres sont si tristes, si pleines d'une profonde mélancolie » (L, p. 55). La répétition du terme « mélancolie », qui d'ailleurs évoque le deuil d'une partie de soi, et de la phrase « j'ai froid » indique que le père et le fils vivent des sentiments et même des sensations similaires, comme s'ils formaient la même entité. De plus, lors de la scène du déshabillage du père, le réalisateur commente : « Je veux par cette scène qu'on sente que Wilfrid se met à nu » (L, p. 118), soulignant le parallélisme du père et du fils, nudité concrète pour l'un et figurée pour l'autre. Enfin, la destinée des deux personnages semble être la même : le père est un voyageur bohème qui se définit comme tel et Wilfrid, à son tour, va voir sa destinée liée au voyage. Thomas est donc un double de Wilfrid, mais un double opposé au chevalier. En effet, alors que le chevalier offre une issue illusoire à Wilfrid, Thomas oblige son fils à faire face à la réalité et le projette dans l'action. Wilfrid va effectivement, dès l'annonce

de la mort de son père, devenir pro-actif, poussé à briser son isolement en rencontrant de nouveaux amis, à renoncer à son ami imaginaire et à découvrir son pays et son identité d'origine.

La pluralité scénique de Wilfrid rappelle celle de Harwan dans *Seuls*, où le pluriel du titre signale que le personnage est seul sur scène avec ses multiples « moi » : lui et son ombre, et son double, et son image. Des photos du spectacle mis en scène par l'auteur, incluses dans le texte dramatique, le montrent bien. L'une d'elles, à la page 134, représente Harwan assis sur son lit, son double assis sur une chaise et une image de lui projetée sur le mur arrière. Puis, sur une autre photo de la même page, Harwan est étendu et son double vient secouer le lit sur lequel il dort. Enfin, une dernière photo figure Harwan en arrière-scène, plongé dans le coma, et Harwan à l'avant-scène « *arpent[ant] son territoire* » (S, p. 166). Les doubles de Harwan lui permettent de contrebalancer son immobilité physique due au coma (allant jusqu'à secouer littéralement son lit afin de le sortir de sa torpeur), et lui procurent de nouvelles possibilités identitaires. À la fin de la pièce, Harwan semble se défaire de la coquille de son identité première : il écrit son nom, ôte son pantalon et l'agrafe sous son nom ; ensuite, il dessine les traces de sa silhouette sur la paroi ; puis, il enroule sa tête de papier et de ruban adhésif afin de reproduire la forme de son visage et, enfin, arrache ce masque et le fixe dans les lignes de la silhouette qu'il a tracée : « *Harwan arrache le ruban adhésif et le papier qui a pris la forme de son visage. / Il le contemple* » (S, p. 171). Harwan a ainsi constitué de toutes pièces son propre double, mais un double vidé qui fixe les contours de son ancien moi. Débarrassé de ces derniers,

le nouveau Harwan peut émerger « *l'esprit clair* » (S, p. 177) et « *les mains propres* » (S, p. 177), dans une renaissance virginale du personnage²⁰⁷.

La pièce *Jeux de patience* met aussi en scène un personnage multiple : Monique/Kaokab. La pluralité du personnage ne se situe pas simplement au niveau de l'identité double de M/K, mais est également traduite par deux autres personnages : Mariam et sa fille Samira. Désignée tout au long de la pièce par la dénomination « La Mère », le rôle principal de Mariam, cousine de Monique/Kaokab, est celui de la mère éplorée qui refuse de faire le deuil de sa fille assassinée. Mariam représente le double opposé de M/K : un double ayant vécu la guerre, la misère, ce que le jeu de miroir présent tout au long de la pièce met bien en évidence. L'espace décrit au début de la pièce oppose l'espace de l'écrivaine à l'espace de la Mère. « Monique/Kaokab occupe un très bel espace, côté cour : table de travail, plantes, un très beau coffre et un coin cuisine » (J, p. 11) ; à ce bel espace vaste et bien aménagé s'oppose l'espace de la Mère, vide et déclassé, au fond de la scène : « La Mère (dans le premier tableau) est dans un tout petit espace vide délimité par la lumière seulement, à l'extrémité du côté jardin, au fond de la scène » (J, p. 11). L'espace de M/K, riche, représente sa situation prospère dans le pays d'accueil ; par métonymie, cet espace symboliserait le pays d'accueil, tandis que l'espace de la Mère, désert et pauvre, représente son dépouillement dans un pays en guerre, le pays d'origine de M/K. Cette dernière voit en la Mère ce qu'elle-même aurait pu être si sa famille ne s'était pas exilée. Il s'agit en quelque sorte de son double virtuel, mais un double culpabilisant qui la bloque, puisque, depuis l'arrivée de la Mère, l'écrivaine n'arrive plus à écrire.

²⁰⁷ Dans notre corpus, Mouawad est l'auteur qui explore le plus la figure du double, que ce soit à travers le dédoublement identitaire, le couple amoureux ou amical, ou la gémellité, telle celle de Jeanne et Simon, dans *Incendies*. De plus, le fait que Jeanne et Simon s'avèrent être aussi Jannaane et Sarwane, le fait donc que les jumeaux soient eux-mêmes dédoublés, met en abyme la figure du double.

Le deuxième motif qui met en parallèle M/K et la Mère est le jeu qui s'établit autour de deux tapis. La Mère tient dans ses bras un tapis roulé qu'elle berce, un tapis qui représente probablement sa fille assassinée et dont elle n'arrive pas à se défaire. En parallèle, M/K déniche de son coffre un tapis qu'elle déroule ; elle se couche dessus (J, p. 14) et parfois le maltraite en lui donnant des coups de pied (J, p. 40). À la fin de la pièce, nous apprenons que le tapis de M/K appartenait à sa mère qui l'a reçu de ses propres parents le jour de son mariage. Le tapis représenterait donc le lien maternel, qui tantôt oppose les deux figures et tantôt les rapproche. Ce lien maternel est d'autant plus souligné dans l'inversion des rôles qui s'opère parfois entre M/K et la Mère. Ainsi, cette dernière se fait à plusieurs reprises mater par M/K qui la « *serre tendrement* » dans ses bras (J, p. 20), qui la couvre d'une couverture (J, p. 39) et qui essaye de la réconforter en « *la prenant dans ses bras* » (J, p. 62). Après que chacune se soit isolée avec son tapis, elles se rejoignent à la fin de la pièce sur le tapis de M/K où un vrai échange s'opère : un échange de tapis, puisque la Mère permet à M/K de toucher son tapis, de le caresser et même de le dérouler, et un échange de fruits, puisque la Mère lâche prise sur son désir de manger des raisins de son pays d'origine et accepte, en contrepartie, offerte par M/K, une pomme qui a poussé au Québec. Ces échanges symboliques atténuent l'opposition entre M/K et la Mère : ils créent un espace de partage.

Si la Mère représente le double virtuel de M/K, c'est cependant Samira qui en serait le véritable dédoublement. M/K mentionne à deux reprises qu'elle est aussi la mère de Samira : quand la Mère lui demande de parler de Samira, elle répond : « La vraie Samira ? Ton enfant ? Mon enfant ? » (J, p. 67), et plus loin elle reprend : « *ya oum Samira*²⁰⁸... ton enfant, mon enfant,

²⁰⁸ Oh, mère de Samira.

l'enfant de la terre a coulé » (J, p. 73). Si M/K considère Samira comme son enfant, ce n'est pas seulement parce que l'écrivaine serait le double de la Mère et qu'elle vivrait donc sa maternité par procuration ; c'est surtout parce que le personnage de Samira présent sur scène est un personnage en partie inventé par M/K et qu'elle seule peut voir : « Depuis que ma tante a décidé de me prendre comme personnage et de voir avec mes yeux, ça va beaucoup mieux » (J, p. 45). Ainsi, Samira ne se contente pas d'être la création de l'écrivaine, mais devient le prolongement imaginaire de M/K.

La scène d'ouverture décrit bien ce rapport entre les deux personnages. Dans cette scène, Samira essaye en vain de courir du fond de la scène jusqu'au-devant ; elle n'y arrive pas parce que « *des bras et des jambes sont attachés à ses bras et à ses jambes* » (J, p. 13). Elle tente de courir, trébuche, un bébé pend à son cou, elle essaye de le ranimer. « *Pendant ce temps, Monique/Kaokab reste clouée sur sa chaise. Sa respiration est haletante, elle n'arrive pas à reprendre son souffle. Elle se lève d'un bond, jette violemment son jeu de patience ouvert devant elle et marche comme une lionne en cage* » (J, p. 13). Samira vit une scène de guerre assez intense et, en parallèle, M/K vit un état anxieux connoté par l'adverbe « violemment » et l'expression « marche comme une lionne en cage ». Les deux personnages se sentent piégés : Samira, réellement et M/K, psychologiquement. Quand M/K se parle à elle-même et qu'elle dit : « Décolle ! Bouge ! [...] Écris, Kaokab ! » (J, p. 14), le blocage artistique de l'écrivaine et de sa part libanaise est alors traduit physiquement par la paralysie de Samira.

Par ailleurs, l'écrivaine et Samira reprennent à plusieurs reprises les phrases de l'autre, comme si elles étaient le même personnage :

M/K : Un ou une asile ?... La ville est devenue un...

SAMIRA : La ville est devenue un...

M/K : Un *open house*.

SAMIRA : Un *open house* (J, p. 19).

Ce relais de paroles se fait même fusionnel quand la didascalie signale que M/K et Samira disent ensemble la même phrase : « MONIQUE/KAOKAB et SAMIRA : On ne peut pas être libre et enfermé » (J, p. 33), « MONIQUE/KAOKAB et SAMIRA : Elle m’a regardée... » (J, p. 71). Cette fusion se situe aussi au niveau des expressions : « *Ses expressions correspondent parfois à celles de Samira* » (J, p. 17), et même de la voix : « *Monique/Kaokab prend ses feuilles et lit. Sa voix se transforme peu à peu. Elle ressemble à Samira* » (J, p. 70). Dans ces exemples, ce n’est plus Samira qui est le prolongement de l’existence de l’écrivaine, mais bien cette dernière qui essaye de s’imaginer dans la peau de la jeune adolescente. Le récit qu’elle met alors dans la bouche de Samira est un récit inventé sur l’amitié de Samira et d’une certaine Amal qui a été assassinée ; or la mère remet en question la véracité de ce récit en affirmant que Samira n’a pas eu d’amie de ce nom-là. De plus, Samira apparaît dans le récit inventé par M/K comme une artiste qui cherche à faire des films : l’écrivaine transpose donc son penchant artistique sur Samira. Ces exemples révèlent qu’à travers le personnage de Samira, M/K cherche à vivre par procuration une adolescence dans son pays d’origine, plongé dans la guerre et l’absence d’espoir, expiant en quelque sorte sa culpabilité d’y avoir échappé.

Le triangle identitaire M/K - la Mère - Samira est donc assez complexe : la Mère est le double culpabilisant de M/K, qui lui renvoie l’image de la mère qu’elle aurait pu être et de la terre mère qu’elle a quittée, tandis que Samira est le dédoublement adolescent de M/K. Ces deux figures-miroirs permettent ultimement à l’écrivaine de vivre la maternité en « enfantant » Samira et en maternant Mariam, et de revivre à travers Samira son adolescence dans son pays d’origine. Elle se réinscrit dans toute la structure de la filiation en prenant ainsi à la fois le rôle de la mère et celui de la fille.

En conclusion, que ce soit sur le plan linguistique, onomastique ou scénique, la pluralité manifestée par les personnages de notre corpus reflète une certaine ouverture identitaire de l'exilé, ce dernier se laissant habiter, au fil de la pièce, par plusieurs possibilités. Renvoyant parfois à différentes étapes du processus, elle permet aussi de représenter l'évolution identitaire de l'exilé. Ainsi, dans *Littoral*, le chevalier représente le jeune Wilfrid ; Thomas est l'image de la transmission et des responsabilités de l'âge adulte, et Wilfrid lui-même est le personnage en passage identitaire, pris entre le chevalier de l'enfance et le spectre du père. Enfin, la convocation des personnages imaginaires permet à l'immigré d'échapper à la solitude : dans *Littoral*, le chevalier est l'ami qui soutient Wilfrid dans les moments difficiles ; de même, dans *Jeux de patience*, Samira est une présence réconfortante pour M/K.

La pluralité apparaît donc surtout comme un moyen pour l'exilé de compenser la dépossession identitaire. Il remplace en effet le manque par ce que je propose d'appeler les figures du « tout » et du « partout ». La figure du « tout » est celle où le personnage, dépossédé suite à son exil d'une partie de son identité, compense cette perte en se dédoublant ou en se multipliant. Ainsi, il refuse de s'en tenir à une seule virtualité et explore sur scène toutes ses possibilités identitaires. C'est, par exemple, Wilfrid qui est, à la fois, habité par le monde irréel du chevalier et par le spectre du père qui le force à affronter la vie adulte et ses responsabilités. C'est aussi M/K qui se laisse envahir par Samira et par la mère, deux figures qui la reconnectent à son identité d'origine. La figure du « partout », quant à elle, désigne le processus par lequel l'exilé, privé de son ancrage d'origine, s'applique à occuper tout l'espace de la scène : c'est, par exemple, Harwan qui, figé sur son lit d'hôpital, arpente « *son territoire* » (S, p. 166) et libère ses multiples « moi » pour qu'ils prennent possession de la scène. Ces deux figures sont cruciales

pour l'exilé, puisqu'elles lui offrent le moyen de se réapproprier son identité. Grâce à elles, il ne reste pas fixé sur ce que l'exil lui a spolié, mais explore ce que cette expérience peut lui offrir.

Toutefois, le rapport entre les possibilités plurielles du « moi » s'avère parfois conflictuel, la « mixité tant vantée par les théoriciens du métissage et de l'hybridité culturelle, cette possibilité d'être multiple, d'être en plusieurs lieux à la fois, [étant] aussi source de tension, d'anxiété, de désespoir²⁰⁹ », accentuant alors le clivage plutôt que l'ouverture identitaire.

1.4.2. Clivage identitaire

1.4.2.1. Le conflit des langues

Ainsi, le plurilinguisme, souvent perçu comme un atout, apparaît également, dans les pièces de notre corpus, comme le signe d'un clivage identitaire, source potentielle de conflits. L'exilé doit apprendre la langue, ou les langues, du pays d'accueil tout en gardant en mémoire la langue du pays d'origine. Or cette cohabitation linguistique ne se fait pas sans heurts : d'un côté, on l'a vu, plusieurs exilés de la première génération refusent, consciemment ou non, d'apprendre la langue du pays d'accueil et s'isolent dans un ghetto linguistique et identitaire ; de l'autre, plusieurs exilés de la seconde génération résistent à l'apprentissage de la langue maternelle. Ainsi, le bilinguisme est rarement parfait et se présente sous différents cas de figure : celui où la langue d'origine domine la langue d'accueil, celui où la langue d'accueil domine la langue d'origine (mais là aussi il y aurait des nuances à faire, puisque, dans certains cas, la langue d'origine demeure précairement, tandis que, dans d'autres, elle est complètement oubliée), enfin, celui, plus rare, où les deux langues cohabitent dans une relative harmonie.

²⁰⁹ Nelly Hogikyan, « De la mythation à la mutation : structures ouvertes de l'identité », dans Alexis Nouss (dir.), *Poésie, terre d'exil*, Montréal, Trait d'union, coll. « Soi et l'autre », 2003, p. 55.

Parler une langue se fait donc souvent aux dépens d'une autre. Wajdi Mouawad avoue dans la première partie de *Seuls* : « J'ai appris à parler français à l'âge de onze ans. / J'ai cessé de parler arabe à l'âge de onze ans » (S, p. 86), comme si le bilinguisme harmonieux était impossible. En fait, Mouawad continue à parler arabe, mais une langue arabe hésitante, imprégnée d'oubli et de frustration, comme si un combat langagier prenait place en lui. Dans *Silences*, Laura dit à son père : « quand je te parle en italien, c'est toute une partie de moi qui se tait et ce serait la même chose si je te parlais en français ou en anglais [...] ... je devrais te parler dans les trois langues en même temps » (S, p. 76). Qu'importe quelle langue elle parle, Laura est toujours coupée d'une partie d'elle-même, parler les trois langues simultanément étant évidemment impossible. Elle pourrait, par contre, utiliser les trois langues dans une même phrase ou tirade, comme le font Nino et Georges, mais là encore, ces phrases patchworks révéleraient davantage une identité clivée que plurielle. L'exilé se trouve ainsi dans un cul de sac linguistique, tel que le décrit avec justesse Micone : « j'avais l'impression que pendant des années, je n'avais réussi à parler ni italien, ni français, ni anglais. C'était très angoissant²¹⁰ ».

Par ailleurs, le plurilinguisme peut provoquer une rupture intergénérationnelle. En effet, les personnages de seconde génération parlent souvent à leurs parents en français ou en anglais et non pas dans la langue d'usage de la première génération. En outre, ceux qui ont grandi au Québec sont souvent imprégnés de son accent. Dans *L'attente*, l'auteur précise que la fille, Matilda, « parle avec un accent québécois » (A, p. 84) ; de même, dans *Le cerf-volant*, Georges « [parle à Céline] en français avec un accent québécois » (C, p. 82). Les enfants parlent une langue autre avec un accent autre ; ils revêtent ainsi, aux yeux des parents, les habits de

²¹⁰ Marco Micone, « La parole immigrée », dans Fulvio Caccia, *Sous le signe du Phénix : entretiens avec quinze créateurs italo-québécois*, Montréal, Guernica, 1985, p. 266.

l'étranger. De ce fait, la traduction devient parfois un passage obligatoire. La pièce *Les filles du 5-10-15¢* s'ouvre sur la question du bilinguisme et de la nécessité de la traduction : « Cher papa, chère maman... Non, je peux pas dire ça, ça sonne faux en français. Je recommence... Ya bayé, ya immé... ana Kaokab²¹¹, tout ce que je vais vous dire, Amira va vous le traduire » (Fi, p. 5). Kaokab sent bien qu'en s'adressant à ses parents elle devrait parler la langue arabe, la langue du cœur, mais ne maîtrisant pas cette langue-ci, elle est obligée de recourir à la médiation de la traduction²¹². Dans le cas de Kaokab, l'apprentissage du français n'est plus un avantage, mais un obstacle au dialogue intergénérationnel.

1.4.2.2. Clivage onomastique

La pluralité onomastique est elle aussi source de clivage identitaire. Dans *Jeux de patience*, Monique/Kaokab porte un prénom double, mais n'est jamais interpellée par ses deux prénoms. Elle est reconnue sous le seul nom de Monique dans son pays d'accueil, mais sa cousine l'appelle par son nom originel, Kaokab (J, p. 20), et elle-même se parle en utilisant ce prénom-là (J, p. 14). Le conflit identitaire de l'écrivaine qui appartient à deux espaces différents, le pays d'origine et celui d'accueil, est figuré typographiquement par ses deux prénoms apposés, mais séparés par une barre oblique. Ce clivage est accru par l'extrême contraste entre les deux prénoms : « Mo-ni-que ! Ça n'a rien à voir avec Kaokab ! [...] Même pas les mêmes initiales ! » (J, p. 19). De plus, Kaokab est un prénom oriental, alors que Monique est un prénom occidental.

²¹¹ Papa, maman... c'est moi Kaokab.

²¹² La question de la traduction est présente aussi dans la pièce *Le cerf-volant* où le fils Georges joue le médiateur entre ses parents et la locataire québécoise.

Or M/K se sent coupable de vivre le succès de sa carrière en tant que Monique, car cette Kaokab qu'elle a délaissée dans sa vie quotidienne au Québec représente aussi l'Orient dans lequel l'écrivaine ne vit plus. Samira affirme en parlant des relations entre l'Occident et l'Orient : « Le tiers-monde, c'est comme ça qu'ils nous appellent en Occident ! Est-ce que ça veut dire qu'on est le tiers du monde ou bien que chacun qui vit là-bas vaut le tiers d'une personne ? » (J, p. 19-20). Le clivage entre l'Orient et l'Occident, sous-jacent au clivage entre les deux prénoms de l'écrivaine, habite cette dernière de sentiments conflictuels : la fierté du succès de sa vie professionnelle et la culpabilité envers son pays d'origine. En cachant Kaokab, Monique se sent coupable d'adhérer, malgré elle, à la vision réductrice qu'a l'Occident de l'Orient, tandis que Kaokab, se sentant être « le tiers d'une personne », devient Monique. Paradoxalement, c'est par ce changement même, en voulant n'être qu'une, qu'elle devient clivée, une demi-personne. Or, M/K aspire à être double sans être clivée, telle Andrée Chédid qui affirme : « Je voudrais pouvoir être tranquillement bi-culturée sans que la névrose s'empare de ma personne bicéphale, sans que le reniement guillotine l'une de mes deux têtes, sans avoir à faire un choix impossible²¹³ ». Pour redécouvrir sa part libanaise, M/K devra marcher sur un fil hasardeux, un fil qui lie, tout en les séparant, les deux aspects de son identité, ce fil qui s'apparente au fil sur lequel marche Samira tout au long de la pièce.

²¹³ Citée dans Marlene Barsoum, « Écriture apatride : le langage de l'exil dans *Le jardin perdu* d'Andrée Chédid », dans *Présence francophone*, n° 57, 2001, p. 116.

1.4.2.3. Dédoubllement conflictuel

Le dédoubllement visible des personnages, fractionnés en différentes instances scéniques, est lui aussi un signe manifeste de clivage. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis définissent le clivage comme une division du moi où les deux parties resteront « côte à côte sans s'influencer réciproquement²¹⁴ ». Or, dans notre corpus, les différentes parties du moi de l'exilé, matérialisées sur scène, entrent en interaction, souvent sous forme de conflits. C'est d'ailleurs cette interaction qui permettra, chez certains personnages, le dépassement éventuel du clivage.

Ainsi, dans la pièce *Seuls*, outre son dédoubllement scénique, le conflit interne de Harwan est apparent dans la brutalité que celui-ci manifeste envers lui-même, ou dans la violence qu'une de ses ombres manifeste envers elle-même ou envers lui. D'abord, l'ombre de Harwan se défenestre (S, p. 129) ; ensuite, le double de Harwan se dirige vers lui d'une façon menaçante avec ce qui semble être un couteau (S, p. 138) et, enfin, Harwan s'ouvre les commissures des lèvres (S, p. 169), se crève les yeux (S, p. 171) et s'éventre (S, p. 171). Cette violence et cette mort symbolique du personnage reflètent son tumulte intérieur et son déchirement identitaire.

Dans *Littoral* aussi, le clivage de Wilfrid est signifié non seulement par la présence des doubles, mais aussi par la relation conflictuelle qu'il entretient avec eux. Ainsi, bien que Wilfrid fasse parfois appel au chevalier, à plusieurs reprises, il le rejette violemment : « ta gueule » (L, p. 16), « Mais lâchez-moi » (L, p. 22), « va chier, ta gueule [...], mais ferme ta gueule » (L, p. 100) ; il le ridiculise en remettant en question son utilité : « Je le trouve pas fort, fort, moi le rêve » (L, p. 86), « À quoi tu sers si t'es pas capable de changer le monde » (L, p. 87), et, constatant son impuissance, finit même par souhaiter son inexistence : « si tu n'avais pas existé,

²¹⁴ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1967, p. 67.

je serais plus heureux aujourd'hui » (L, p. 100). En effet, Wilfrid considèrerait la présence du chevalier comme la promesse d'un monde meilleur. Guiromelan substitue le monde réel de Wilfrid, un monde de vulgarité, peuplé de peepshows et de baise, par un monde pur, hautement moral et presque sacré. La scène de la morgue montre la confrontation du monde idyllique et du monde réel, lorsqu'aux réponses pratiques du thanatologue sur l'enterrement du père s'opposent les réponses poétiques du chevalier :

WILFRID. Qu'est-ce qui arrive avec le corps de mon père ?

LE CHEVALIER. Là-bas, quelque part, existe un lieu magnifique de lumière pour recevoir le corps de ton père.

LE THANATOLOGUE. Ça dépend de vos moyens.

LE CHEVALIER. Un lieu encore inconnu, qui n'existe que pour recevoir le corps de ton père.

LE THANATOLOGUE. Si vous voulez qu'il soit incinéré sans être exposé, ce n'est pas très cher, assez économique, mais sinon vous pouvez l'exposer, puis soit l'enterrer, soit l'incinérer avec ou sans office, avec ou sans fleurs, avec une petite voiture, ou une grande voiture, deux grandes voitures, trois grandes voitures, ça dépend de vos moyens, de vos croyances (L, p. 30).

La confrontation manichéenne de ces deux mondes ne tardera pas à devenir conflictuelle, et Wilfrid à se révolter contre un double qui plie sous le poids de la réalité. Ce conflit pourra dégénérer de la violence verbale jusqu'à la violence physique : « *Le chevalier tue Wilfrid* » (L, p. 29 et p. 100).

Enfin, Wilfrid entre en conflit avec le spectre de son père. Il s'adresse à lui durement : « Tu vas faire le mort. C'est à dire tu vas te taire et me lâcher un peu » (L, p. 66), et son père de rétorquer : « Tu n'es pas gentil, Wilfrid » (L, p. 66). Si, d'un côté, Wilfrid désire honorer son père en lui donnant une sépulture décente, de l'autre, il manifeste en effet souvent le désir de

s'en débarrasser²¹⁵ : « [J]e suis tenté de le balancer dans la première poubelle venue » (L, p. 85), « On va creuser un trou, ici, juste ici, et c'est tout. On va déposer le cadavre et c'est fini. Puis je vais retourner chez moi » (L, p. 109), « Tu parles tout seul, papa, je ne t'écoute même pas. Et remercie-les ! Encore un peu, et je me débarrassais de toi ni vu ni connu ! » (L, p. 113). L'ambivalence de Wilfrid envers le chevalier et le spectre du père souligne le tiraillement identitaire du personnage. Wilfrid se rebelle contre un chevalier imaginaire qui l'a souvent supporté psychologiquement, mais qui ne l'a jamais sauvé réellement et qui, à l'âge adulte, devient davantage un fardeau qu'un soutien, passant donc de la case d'Adjuvant à celle d'Opposant. Il se rebelle aussi contre un père absent durant toute sa vie, mais qui se manifeste post-mortem pour l'obliger à faire face à la réalité et aux responsabilités de la vie adulte. La présence de ces doubles trouble donc davantage Wilfrid qu'elle ne le rassure.

Qui plus est, la proximité de Wilfrid avec le monde imaginaire et le monde des morts remet en question son existence même. Comme le dit le réalisateur imaginaire : « Wilfrid, je n'existe pas, je le sais bien, mais est-ce que tu sais de façon certaine si tu existes toi-même ? » (L, p. 16). De même, le spectre de Thomas dérange les certitudes du fils qui s'écrie : « c'est peut-être toi le vivant et tu viens de perdre un fils, ton fils est mort, il est mort ! » (L, p. 50). Ce doute existentiel ébranle l'identité de Wilfrid qui constate à plusieurs reprises : « Je ne sais plus qui je suis » (L, p. 23), « Je ne sais même plus qui je suis » (L, p. 32), perdu qu'il est entre ses différentes instances, comme le souligne cet extrait où il oscille, parfois au sein d'une même phrase, entre acteur et chevalier :

Le chevalier [...] se bat, mais comment se battre contre un mur, je suis un acteur célèbre et je suis en train de jouer dans un film [...] ... C'est l'un des acteurs les plus talentueux des vingt dernières années, on n'en revient carrément pas de son talent...

²¹⁵ Cette ambivalence rappelle celle de Hamlet qui dit vouloir venger son père, mais sans passer à l'action.

le chevalier Guiromelan... est prisonnier, il ne sait pas comment s'en sortir... son roi se meurt (L, p. 48).

Ces dédoublements perturbent donc le personnage d'autant plus qu'ils lui font miroiter sa possible néantisation. Cette proximité entre l'image du double et celle de la mort a été soulignée par Clément Rosset. Dans son ouvrage *Le réel et son double : essai sur l'illusion*, Rosset lie la figure du double à la structure de l'illusion. Selon l'auteur, le refus du réel peut prendre différentes formes : suicide, refoulement, échappatoire dans l'alcool ou la drogue, mais aussi l'illusion²¹⁶. Cette dernière ne consiste pas à ne pas voir la réalité, mais plutôt à la décentrer en la dédoublant. Ainsi, l'être crée un double de la réalité dans l'espoir d'échapper à cette dernière ; cependant, il finit par reconnaître dans la figure du double le réel même qu'il croyait éviter. C'est pour cela que la figure du double, analysée par Otto Rank comme étant « une assurance contre la destruction du moi, un “énergique démenti à la puissance de la mort”, [...] change et, d'une assurance de survie, devient un étrangement inquiétant signe avant-coureur de la mort²¹⁷ ». Étant donné que le double est en fait le réel, alors l'être se trouve privé de réalité et menacé de mort, actualisant ce qu'il appréhendait en premier lieu. Cependant, Rosset nuance la thèse de Rank puisque, selon lui, ce que l'être craint ce n'est pas autant sa mort que sa non-réalité :

[C]e qui angoisse le sujet, beaucoup plus que sa prochaine mort, est d'abord sa non-réalité, sa non-existence. Ce serait un moindre mal de mourir si l'on pouvait tenir pour assuré qu'on a du moins vécu ; or c'est *de cette vie même*, si périssable qu'elle puisse être par ailleurs, dont vient à douter le sujet dans le dédoublement de personnalité²¹⁸.

²¹⁶ Clément Rosset, *Le réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1993 [1976], p. 8-11.

²¹⁷ Cité par Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933, p. 186.

²¹⁸ Clément Rosset, *Le réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1993 [1976], p. 91.

Or, dans le corpus étudié, cette angoisse du personnage devant sa possible non-réalité se trouve accentuée par le sentiment de présence-absence lié à sa condition d'exilé.

1.4.3. Présence-absence de l'exilé

Le préfixe du terme « exil » signifie en grec « hors de ». Or l'exilé est non seulement hors de sa patrie, mais aussi hors de lui-même. Il éprouve un sentiment d'étrangeté, défini par Brian T. Fitch comme étant le résultat « de la conscience d'une sorte de décalage ontologique, de l'impression d'une distance qui fait que l'homme se sent coupé, en tant que conscience, du décor dans lequel il est irrémédiablement situé pourtant par l'existence de son corps²¹⁹ ». Cette impression de décalage engendre chez l'exilé un sentiment de présence-absence qui se manifeste, dans les pièces de notre corpus, de deux manières : la fuite de la réalité, et la présence spectrale sur scène.

1.4.3.1. Désir de fuite

Dans *Littoral*, Wilfrid trouve le moyen d'échapper à sa réalité en inventant notamment trois personnages imaginaires, dont la symbolique souligne son désir de fuite. L'astronaute est un explorateur de l'espace : il soustrait Wilfrid à son ici terrestre. Le chevalier qui combat des dragons imaginaires emporte Wilfrid dans un monde féérique qui le sépare de son époque. Quant au personnage du réalisateur, il permet à Wilfrid de vivre le fantasme de la célébrité en lui donnant l'illusion d'être un acteur vedette qui joue sa réalité : « Je suis un acteur célèbre et je

²¹⁹ Brian T. Fitch, *Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir*, Paris, Lettres modernes, coll. « Bibliothèque des Lettres modernes », 1964, p. 10.

suis en train de jouer dans un film, c'est un film qui raconte l'histoire d'un jeune homme qui ne sait plus où enterrer son père... » (L, p. 48). En se disant lui-même personnage, il reconnaît être plus à l'aise dans le monde imaginaire que dans le monde réel : « Moi je ne suis qu'un personnage. Quelqu'un qui vit dans le monde du rêve. Mais dernièrement, il y a eu un étrange accident qui m'a précipité ici, dans la réalité » (L, p. 124), cet étrange accident étant la mort de son père.

À l'instar de Wilfrid, Kaokab dans *Les filles du 5-10-15¢* tente inlassablement de se déconnecter de sa réalité, que ce soit par le biais du jeu ou en étant simplement « ailleurs ». Ainsi, à plusieurs reprises, Kaokab porte une perruque blonde et fait semblant d'être une actrice : « *Elle revient affublée d'une perruque blonde et d'une jupe à crinoline. Elle tient la pancarte bien en évidence et marche en se déhanchant, imitant ainsi les stars de l'époque : Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Elaine Bédard ou les trois à la fois* » (Fi, p. 12), ou une présentatrice à la radio qui interviewe Amira : « *Elle va chercher la perruque et reprend sa voix radiophonique. Depuis quand travaillez-vous ? [...] Elle ajuste sa perruque et son sourire.* » (Fi, p. 26). Ces jeux deviennent un rituel dans la vie des adolescentes qui trouvent ainsi un moyen de se soustraire à leur terne métier de vendeuse : « On joue, aujourd'hui ? [...] Où as-tu mis la perruque ? » (Fi, p. 24). De même, plusieurs didascalies précisent que les filles sont mentalement « ailleurs » : « *Kaokab revient à son comptoir [...] Elle est "ailleurs"* » (Fi, p. 20), « *Elle est "ailleurs"* » (Fi, p. 28), « *Kaokab est "ailleurs"* » (Fi, p. 35), « *Amira ne voit rien. Elle est "ailleurs"* [...] » (Fi, p. 36). Comme résultat de toutes ces tentatives de déconnection, Kaokab finit par se dissocier de son moi en se référant à elle-même à la troisième personne du singulier : « Kaokab est indestructible [...]. Elle s'en sortira malgré vous » (Fi, p. 40), et à la seconde personne du singulier : « Kaokab va-t'en... va-t'en, Kaokab... va-t'en... Tu peux pas

rester enfermée... Va n'importe où... n'importe où... Kaokab va-t'en » (Fi, p. 36). Son absence à soi est particulièrement explicite dans cette réplique où Kaokab s'exclame : « Ma vie passe sans moi... Ma vie... passe sans moi... sans moi » (Fi, p. 36), le déterminant « ma » et le pronom personnel « moi » encadrant une absence signalée par la préposition « sans », qui épuise l'être.

Tous ces cas de désinvestissement du réel révèlent la difficulté qu'a l'exilé à accepter sa vie en exil et à gérer le clivage identitaire qui en résulte. La seule issue qu'il trouve à sa souffrance, c'est de s'en distancer par l'imagination. Toutefois, le pouvoir qu'a l'imagination, de transformer le personnage en un autre ou de le transporter ailleurs, est de courte durée, puisqu'elle s'avère impuissante dans certaines situations. Ainsi, dans *Littoral*, Wilfrid constate les limites du pouvoir du chevalier, surtout en ce qui concerne la recherche d'un lieu de sépulture. De même, dans *Les filles du 5-10-15¢*, les multiples tentatives de Kaokab d'échapper à sa réalité par le jeu s'avèrent vaines, puisque le personnage revient, inévitablement, à la réalité du magasin. Cette tension entre l'imaginaire et la réalité ne se résorbe que quand Wilfrid accepte de faire le deuil de son enfance et de faire face à sa vie adulte ; dans le cas de Kaokab, la tension ne se règle que fatalement, par la mort du personnage.

Ainsi, cette fuite des personnages dans l'imaginaire souligne une certaine « absence au monde²²⁰ » que Janet M. Paterson décrit comme étant une incapacité de transformer son nouvel environnement en un milieu vivant, sensible et signifiant, le nouveau lieu n'engageant le régime identitaire que sur le mode de la perte et de l'aliénation. La remarque de Paterson rejoint la définition de Fitch énoncée plus haut, l'absence au monde étant, comme l'étrangeté, la marque d'une certaine incapacité de l'être à s'inscrire dans sa réalité. Ceci s'applique parfaitement à

²²⁰ Janet M. Paterson, « Temps et espaces : les transferts culturels dans la littérature migrante », dans Jeanette den Toonder et Hilligje van't Land (dir.), *Les voix du temps et de l'espace*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 295.

l'exilé qui se cherche, pris entre différents espaces-temps identitaires, n'arrivant pas encore à trouver une harmonie entre sa pluralité de centres.

1.4.3.2. Spectres de la scène

La seconde manifestation de la présence-absence des personnages consiste en leur présence spectrale sur scène. Ainsi, la pièce *Les filles du 5-10-15¢* débute et se clôt sur la voix enregistrée de Kaokab : « *Voix de Kaokab* : Quand j'étais petite, je courais pieds nus sur la terre rouge, je courais pieds nus sur la terre rouge, je courais pieds nus, je courais, je courais, je courais, je... » (Fi, p. 47). Ces paroles répétées de Kaokab évoquent celles de Thomas, à la fin de *Littoral*, qui s'en va lentement dans la mer en psalmodiant : « la grande mer / Qui emporte tout / Et qui m'emporte d'ailleurs, / Qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte / qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte [...] » (L, p. 135). Venues de l'au-delà, la voix du spectre du père de Wilfrid et la voix désincarnée de Kaokab closent les pièces avec des mots répétés à l'infini et qui résonnent longtemps après leur disparition dans la mémoire des spectateurs/lecteurs.

Mais la spectralité est exprimée surtout par la présence scénique de revenants liée au passé refoulé des personnages. Les fantômes sont la manifestation par excellence de la présence de l'invisible dans le visible, et le théâtre semble être l'espace privilégié pour la matérialisation de cet invisible : « un théâtre [est un] véritable site d'apparition où s'instaure, dans l'ambivalence de la présence-absence, de l'ici et de l'ailleurs, un étrange dialogue avec les morts

et qui inscrit, au cœur de son espace, l'indécidable d'une réalité frontière²²¹». Mais là où le théâtre grec ou le théâtre shakespearien soulignent la parenté du spectre et de l'apparition surnaturelle²²², le théâtre contemporain affirme « le triomphe des fantômes du dedans²²³». Les spectres y sont la manifestation d'un fantôme intérieur qui refait surface : ils représentent un retour du refoulé, défini par Sigmund Freud comme étant « quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu²²⁴». Cela suscite chez le personnage hanté une impression d'inquiétante étrangeté. Les pièces de notre corpus présentent deux cas de figure d'une telle présence spectrale : le premier est celui où les morts reviennent à la vie, et le second est celui où l'exilé tend vers le silence de la mort.

Dans *Littoral*, l'apparition du spectre de Thomas suscite chez Wilfrid peur et incrédulité : après avoir vu son père en rêve, Wilfrid se réveille dans un cri, pour le revoir en face de lui. Freud précise que « l'inquiétante étrangeté surgit souvent et aisément chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avons tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel²²⁵». Face à la présence de son père mort, le personnage oscille en effet entre la crainte de la folie – il répète à plusieurs reprises : « je capote » (L, p. 49, p. 50) –, et le scepticisme quant à la réalité de la scène : « Non mais je rêve ! Je rêve » (L, p. 49). Qualifiant la présence de son père de « pas normal[e] » (L, p. 50), Wilfrid est troublé par l'effacement des limites entre le monde des vivants et le monde des morts, un brouillage qui l'amène à

²²¹ Monique Borie, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1997, p. 27.

²²² *Ibid.*, p. 15, p. 72. Il faut cependant noter qu'à partir de Maeterlinck, d'Ibsen, de Strindberg, il n'y a pas d'apparitions effectives de fantômes revenants, mais « les forces de l'invisible n'en sont pas moins là présentes, des forces liées aux fantômes du passé, fantômes sans corps venus traverser l'espace des vivants » (*ibid.*, p. 194).

²²³ *Ibid.*, p. 292.

²²⁴ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933, p. 194.

²²⁵ *Ibid.*, p. 198.

questionner sa propre existence : « je ne sais plus ce qui se passe, je ne sais même plus si je rêve, je ne sais même plus si je dors, je ne sais même plus si je suis encore vivant. Je ne sais même plus qui est mort ! » (L, p. 50). Ernest Jentsch, cité par Freud, considère comme un cas d'inquiétante étrangeté par excellence « celui où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé²²⁶ ». Ainsi, à plusieurs reprises, Wilfrid demande clairement à Thomas s'il est mort : « Mais t'es pas mort ? » (L, p. 47), « Tu n'es pas mort ? » (L, p. 49), « Je veux dire t'es mort, t'es mort, non ? T'es mort ? » (L, p. 49).

L'inquiétante étrangeté que ressent Wilfrid envers l'apparition de ce père mort-vivant s'apparente au sentiment éprouvé par Manuel, dans *L'attente*, face aux apparitions répétées de sa sœur, Tania. Cette dernière étant défunte, Manuel réalise l'étrangeté de ces apparitions et réagit à leur présence par la fuite ou l'évanouissement. Les didascalies précisent que Tania est « *le fantôme qui hante Manuel tout au long de la pièce* » (A, p. 9) ; son étrangeté spectrale est accentuée par le son du vent qui accompagne chacune de ses apparitions, et par sa voix « *enregistrée et amplifiée* » (A, p. 9, p. 78). Manuel a tenté de refouler pendant des années sa conscience coupable, mais Tania n'a cessé de l'obséder et d'entraver sa vie quotidienne et ses relations amoureuses, comme l'atteste cet extrait où l'apparition de Tania interrompt les caresses de Manuel et de sa copine Claude : « *Le fantôme de Tania vient tout près d'eux, Manuel la voit et se lève. Il a l'air perdu. Claude ne comprend rien. Tania s'éloigne et Manuel la suit vers l'extérieur* » (A, p. 77).

²²⁶ *Ibid.*, p. 175.

La voix enregistrée est d'ailleurs un motif récurrent dans plusieurs pièces de notre corpus. Outre la voix de Tania dans *L'attente*, il se trouve exploité sur le plan diégétique dans la pièce *Les filles du 5-10-15¢*, qui se clôt sur la voix enregistrée par Kaokab, et dans la pièce *Incendies* où un infirmier enregistre le silence de la mère. L'enregistrement cassette signale l'absence du personnage et la présence de sa voix ; il théâtralise donc la présence-absence de celui-ci. L'autre élément qui théâtralise la présence-absence de Tania est celui du téléphone, accessoire que le personnage utilise à chaque apparition et qui souligne les multiples tentatives de la sœur de « communiquer » avec Manuel. D'ailleurs, la didascalie précise que Tania peut être aussi considérée comme étant « le fantôme du téléphone » (A, p. 9), tellement leur présence est liée. Au début de la pièce, Tania ne sait pas se servir du téléphone (A, p. 13). Par la suite, elle compose un numéro, mais en vain (A, p. 26, p. 60). Vers la fin de la pièce, après plusieurs tentatives, Tania accède finalement à la conscience de son frère Manuel :

Tania apparaît. Elle prend le téléphone et on entend la sonnerie chez Manuel.
Manuel : Allô ? (*Silence*) Allô ?
Tania : (*enregistrée et amplifiée*) Allô ? Manuel ?
Manuel : Allô ?... Tania !
Il s'effondre. Le fantôme de Tania essaie de s'approcher de Manuel (A, p. 78).

La connexion s'est établie : la pièce se termine sur l'aveu de culpabilité de Manuel dans la mort de Tania et sa demande de pardon. Le lecteur/spectateur réalise que Tania est le refoulé qui persécute Manuel et exige de revenir sur la scène de sa conscience.

D'ailleurs, la dissociation de Manuel avec son passé le pousse à prendre lui-même un caractère fantomatique. Obsédé par le spectre de Tania, il se déconnecte, à plusieurs reprises, de son présent, au point où sa femme le compare ainsi qu'elle-même à un mort-vivant : « [Tania] est morte et [...] on est des morts vivants » (A, p. 54). Culpabilisé par son rôle dans la mort de sa sœur et torturé par le retour du refoulé, Manuel se repent en refusant partiellement la vie.

Devenir fantôme serait sa manière de rejoindre Tania. À la fin de la pièce, son désir se concrétise, puisqu'il meurt puis se relève et chante à l'unisson avec sa sœur : les spectres de la sœur et du frère sont enfin réunis. Notons enfin que la présence-absence de Manuel est accentuée par son statut d'exilé temporaire. En effet, dès le début de la pièce, il affirme qu'il n'est que de passage dans le pays d'accueil ; toutefois, il passe sa vie, et décède même, en exil. Or, selon Lya Tourn, « le transit fixerait [...] paradoxalement l'exilé dans un passage entre la vie et la mort, ou plus encore, dans une position où, figé à la place du *mourant*, il ne pourrait être tenu pour vivant ni pour mort²²⁷ ». Manuel est doublement mort-vivant, de par son attente et de par l'obsession de son passé.

Outre Wilfrid et Manuel, M/K est aussi hantée par un spectre dont la présence est signalée à plusieurs reprises par les didascalies : « Samira est partout » (J, p. 11), « *Samira rôde autour de Monique/Kaokab* » (J, p. 21), « *Samira est quelque part dans le théâtre* » (J, p. 33). Cet espace indéfini dans lequel se trouve Samira, « partout », « autour » et « quelque part », révèle le caractère fantomatique et omniprésent de cette dernière. Cependant, quand Thomas et Tania suscitent un sentiment de peur ou d'angoisse, Samira n'éveille rien de tel chez M/K. La raison est que Samira n'est pas un spectre à part entière, mais est en partie un personnage imaginé par M/K. Cette dernière s'attend donc à voir Samira et dicte même ses paroles, tandis que Tania et Thomas sont des entités partiellement indépendantes de Manuel et de Wilfrid. Toutefois, même sans susciter de peur, Samira constitue le retour du refoulé de M/K, puisqu'elle reconnecte cette dernière à son identité d'origine.

²²⁷ Lya Tourn, *Chemin de l'exil : vers une identité ouverte*, Paris, Campagne première, coll. « En question », 2003, p. 128.

Le deuxième mode de présence spectrale sur scène est celui de certains personnages qui, de par leur sentiment de non-existence ou d'invisibilité, ou de par leur silence prolongé, s'apparentent à des fantômes. Le sentiment de non-existence ou d'invisibilité touche le plus la première génération d'exilés, une génération qui se trouve dans un environnement inconnu et se sent étrangère par rapport aux Québécois. Cela provoque chez l'exilé un tel isolement qu'il en vient à douter de son existence physique. Dans *Le cerf-volant*, Dimitri raconte à son frère son expérience dans un café et son sentiment d'invisibilité par rapport à la serveuse : « Rien. C'était... C'était comme si je n'avais pas été là. Comme si je n'avais pas existé » (C, p. 57). Le sentiment de Dimitri fait écho à celui de son frère qui révèle : « Des fois, moi aussi, [...] j'ai l'impression que je n'existe pas » (C, p. 64). Dimitri et son frère ont le sentiment de voir l'Autre québécois, mais sans en être vu : n'est-ce pas là précisément la caractéristique du fantôme ? Ce sentiment d'invisibilité touche aussi Giulia, protagoniste de la pièce *Silences*, qui parle de son exil en ces termes : « personne me connaît... personne me dit bonjour... si le chien de la voisine n'aboyait pas quand je sors, j'aurais l'impression d'être invisible » (Si, p. 36).

Ce sentiment d'invisibilité affleure aussi dans *Jeux de patience*. Dans cette pièce, M/K a volontairement occulté sa part libanaise afin de s'intégrer dans son pays d'accueil. L'écrivaine affirme : « J'ai appris à disparaître, à me fondre, à oublier » (J, p. 39). Le personnage de M/K est visible pour tous, il est volubile et énergique. Pourtant, il y a un vide qu'on perçoit chez l'écrivaine qui avoue écrire « la surface des choses » (J, p. 39). Sous cette surface, l'identité est creuse et M/K apparaît comme un personnage en partie fantomatique. Ce qui est cependant intéressant, c'est que son caractère spectral diffère des autres, puisque Monique est une écrivaine connue et bien intégrée à la société québécoise, mais qu'elle sent errer en elle la Kaokab

libanaise qu'elle a délaissée. Le spectre de l'écrivaine est donc celui de cette identité d'origine qui, bien qu'invisible, demeure présente.

Aux sentiments d'invisibilité et de non-existence s'ajoute le silence qui envahit la vie des exilés et les réduit graduellement à une présence vide. La pièce qui porte le nom évocateur de *Silences* décrit les conséquences de l'exil sur une famille d'immigrés italiens qui s'épuisent à des tâches difficiles afin de gagner leur vie. Alberto affirme : « Moi, je travaille sur un chantier de construction, dix heures par jour, sans dire un mot » (Si, p. 19), et Giulia admet, en décrivant ses journées : « Le jour, [...] je dis pas un mot pendant des heures... » (Si, p. 35). Ce silence prolongé qui s'empare des exilés finit par s'infiltrer dans tous les domaines de leur vie, d'où le pluriel du titre, que ce soit entre les époux : « *Il y a plus de silence que de mots entre lui et Giulia* » (Si, p. 44) ou même entre les générations, perturbant tout lien affectif.

Un autre exemple qui met en scène un silence prolongé est celui de Nawal dans *Incendies*. Le silence de Nawal est un silence brutal qui s'est imposé d'un seul coup. Ce n'est pas un silence subtil qui gruge peu à peu sa vie d'exilée, mais un silence volontaire qui dure cinq ans, révolte ses enfants et intrigue son entourage. Le silence de Nawal n'est pas non plus dû à un sentiment d'isolement, mais est un silence-trauma, un silence-refoulement. Le personnage a soudainement arrêté de parler quand elle a découvert que l'homme qui l'a violée, et qui est le père de Jeanne et Simon, est également le fils qu'elle a tant recherché. Simon, en s'adressant à sa sœur, décrit le silence de leur mère en ces termes :

Elle rentre un jour et elle s'enferme dans sa chambre. Elle reste assise. Un jour. Deux jours. Trois jours. Ne mange pas. Ne boit pas. Disparaît. [...] Revient. Se tait. Vend ses meubles. [...] Son téléphone sonnait, elle ne répondait pas. [...] Elle s'enfermait (I, p. 36).

La mère vide son corps et sa maison. Enfermement, jeûne, vente de meubles : tous ces gestes préparent le silence de cinq ans qui va la transformer en présence fantomatique.

Intrigué par le silence de Nawal, un infirmier décide de l'enregistrer pendant 500 heures pour vérifier si elle reste silencieuse durant la nuit. Le silence enregistré puis écouté par Jeanne ne fait que renforcer le caractère spectral de la mère. En écoutant une cassette, l'oreille est dressée, en attente d'une voix ; or la voix de Nawal est silence, ce qui souligne davantage sa spectralité. Ce silence enrage Simon, qui refuse d'avoir une mère morte-vivante ; sa rage persistera au-delà de la mort de la mère et ne sera apaisée qu'une fois la raison du silence éclairée. Paradoxalement, la mère qui était quasi morte de son vivant va revivre symboliquement après sa mort, puisque ses enfants vont contribuer au retour de sa parole. En effet, la pièce se clôt sur la lecture des lettres envoyées par Nawal, un débit de paroles écrites qui revivifie aux yeux des enfants une mère présente et aimante.

Le dernier exemple de présence spectrale est celui de Harwan dans *Seuls*. À l'absence diégétique du personnage, plongé dans un coma, s'oppose sa sur-présence scénique. Une tension s'installe donc entre l'immobilité physique de Harwan sur son lit d'hôpital et ses allées et venues sur scène, et entre le silence du coma et la logorrhée scénique : « Un vrai robinet ! Mille cinq cent pages ! Je veux dire, papa, est-ce que tu crois que je suis capable de me taire ne serait-ce qu'une heure, juste une heure... » (S, p. 151). Harwan est présent et absent à la fois, pris dans cet état d'entre-deux qui semble littéralement le piéger :

Il tente d'ouvrir la fenêtre : elle est bouchée / Il tente d'ouvrir la porte de sa chambre : elle donne sur une chambre d'hôpital / Il tente d'ouvrir la porte de la salle de bains : elle donne sur la chambre d'hôpital [...]. Il se précipite contre la fenêtre bloquée / Il cogne sur la paroi / Non ! Je suis là ! Je suis là ! Layla, Layla, je suis là, je suis là ! (S, p. 161-163).

Le personnage crie « Je suis là », mais en vain, puisque dans le « là » les autres ne voient qu'un corps inerte. Ainsi, même sa présence matérielle semble fantomatique : personne ne le voit agir à part les spectateurs, et il parle, mais personne de son entourage ne l'entend. Comme dans *L'attente*, le téléphone joue ici un rôle clé. La pièce met en scène l'échec de la communication entre Harwan et sa sœur : ou bien Layla l'appelle, mais il n'entend pas la sonnerie du téléphone : « Ça n'a pas sonné ! » (S, p. 129), ou bien il parle à Layla, mais sa sœur ne l'entend pas : « Allô ? / Allô ! / Mais oui je t'entends / Allô ? Je t'entends Layla. Tu m'entends ? Allô ? / Allô ?... / Allô ?... Layla ? Layla ? *Il raccroche* » (S, p. 145). Ces multiples et vaines tentatives de communication reflètent la distance que le coma installe entre Harwan et les autres, le transformant en fantôme de sa propre existence.

Dans tous ces exemples de présence-absence, les personnages réalisent que se couper de leur passé les condamne à vivre une semi-vie. C'est par le retour du refoulé, théâtralisé par la présence des spectres, qu'ils réussissent à se réconcilier avec leur identité d'origine et à dépasser ainsi leur propre identité spectrale. La présence-absence apparaît donc comme l'écueil qui guette l'exilé quand il n'arrive pas à s'investir pleinement dans son présent et son pays d'accueil, ou qu'il s'intègre à ce pays au prix de son identité d'origine. Pour y échapper, l'exilé devra assumer son identité plurielle : à la fois accepter son passé et s'ouvrir aux possibilités identitaires fournies par l'exil. Il doit accueillir l'altérité, extrinsèque et intrinsèque, introduite par l'exil.

1.5. L'exil comme expérience de l'altérité

1.5.1. L'Autre extrinsèque

L'exil est l'expérience par excellence de l'altérité. L'émigré quitte un terrain connu et des compatriotes familiers qui partagent avec lui une langue et une culture communes, et immigre dans un nouvel espace qui abrite une culture différente et des personnes qui lui sont étrangères. Dans ce pays autre, il représente lui-même la figure de l'étranger, puisqu'il est l'intrus qui vient rompre l'unicité identitaire du pays d'accueil²²⁸. L'exil met donc face à face deux altérités.

L'étranger est défini comme celui qui est d'une autre nation. Or, définir l'étranger selon qu'il appartient ou non à une nation donnée, et en conséquence à l'identité qui lui est relative, est problématique dans un contexte d'exil. L'exilé demeure-t-il à jamais étranger ? Juridiquement, l'étranger désigne celui qui n'a pas la citoyenneté du pays habité. Or, le sujet peut demeurer un étranger même s'il obtient la nationalité, et ce, pour la simple raison qu'un passeport n'efface pas sa différence et ne le rend donc pas familier. Ainsi, la délimitation de l'identité se base sur l'opposition familier/étranger, « la perception de l'autre condui[sant] en même temps à une appropriation du *familier* qui sert à poser les bases de l'identité, et à une exclusion de l'*étranger* qui en garantit les limites²²⁹ ». Comme le remarque avec justesse Paul

²²⁸ Unicité symbolique évidemment, puisqu'un pays n'a pas nécessairement une identité monolithique. Par exemple, au Canada, il existe une communauté anglophone et une autre francophone ; au Liban, l'identité est souvent liée à la religion et il existe donc autant d'identités que de religions.

²²⁹ Lya Tourn, *Chemin de l'exil : vers une identité ouverte*, Paris, Campagne première, coll. « En question », 2003, p. 132.

Ricœur, « rien n'est dit sur ce qu'est l'étranger pour lui-même – chez lui²³⁰ ». Ce commentaire rejoint les propos de Todorov qui affirme :

Personne n'est intrinsèquement Autre ; il ne l'est que parce qu'il n'est pas moi ; en disant qu'il est autre, je n'ai encore rien dit vraiment ; pis, je n'en sais rien et n'en veux rien savoir, puisque toute caractérisation positive m'empêcherait de le maintenir dans cette rubrique purement relative, l'altérité²³¹.

Ainsi, « l'«étranger» n'a pas de signification en soi, et ne revêt de signification que [...] par la voie de l'exclusion et de la non-appartenance²³² ».

Dans *Le cerf-volant*, la locataire québécoise Céline ne manque pas de rappeler à son propriétaire grec qu'il est exilé : « Je connais la loi. C'est mon pays, vous savez » (C, p. 93). Cet élan de possessivité envers son pays survient quand elle se sent menacée par les lois différentes de son propriétaire. Le plaidoyer de Céline fait appel à un argument incontestable : elle n'est pas une exilée, elle est donc davantage en harmonie avec le Québec et ses lois qu'un immigré grec. Même après plusieurs années vécues dans le pays, même avec un passeport canadien, l'immigré garde l'empreinte de son exil et de son étrangeté par rapport au pays d'accueil.

Cette situation, très commune, qui renvoie l'exilé à sa réalité d'étranger est différemment illustrée dans *Les filles du 5-10-15¢*. Une cliente que Kaokab reçoit dans son magasin n'arrive pas à prononcer son nom et s'en défend en disant : « Comment ? Ka...kab. [...] Excusez-moi.

²³⁰ Paul Ricœur, « Étranger, Moi-même », conférence donnée au cours de la session 1997 des Semaines sociales de France, « L'immigration, défis et richesses », disponible en ligne : http://www.ssf-fr.org/offres/file_inline_src/56/56_P_15501_1.pdf

²³¹ Denis Jodelet, « Formes et figures de l'altérité », dans Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata (dir.), *L'Autre : regards psychosociaux*, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, coll. « Vies sociales », 2005, p. 29.

²³² Marlène Nasr, « Le gharib (l'étranger) ou la difficulté d'être dans le discours libanais sur la guerre civile », dans *Mots*, n° 17, octobre 1988, p. 14.

Vous savez, nous aut' on est pas habitués... » (Fi, p. 9-10). D'une simple phrase innocente, Kaokab s'est vue exclure du « nous » québécois. Elle est, et elle restera, une immigrée au nom barbare. Au commentaire de la cliente, Kaokab répond, avec un sourire triste : « C'est pas grave. [...] Bonjour, madame Therrien. Merci » (Fi, p. 10). La tristesse de Kaokab envers sa double marginalisation – dans l'espace concret du magasin et abstrait de l'exil – est accentuée par le fait qu'elle arrive, elle, à prononcer parfaitement le nom québécois de la cliente. L'appartenance de madame Therrien au Québec est d'ailleurs accentuée par son patronyme qui signifie celui qui habite la terre, qui est donc ancré, enraciné, tandis que le prénom de Kaokab signifie astre en arabe, et connote ce qui est loin de la terre, ce qui ne sera donc jamais enraciné.

Cependant, comme le précise Julia Kristeva : « ce n'est pas parce qu'on est étranger qu'on n'a pas son étranger²³³ ». Ainsi, même exclu de l'entité québécoise, l'immigré peut à son tour critiquer un autre étranger. Dans *Gens du silence*, les Québécois critiquent les Italiens, qui leur volent leurs emplois en acceptant de plus bas salaires, et déprécient leur mode de vie. Parallèlement, Antonio, immigré italien, rabaisse les Haïtiens : « C'est des nègres après toute. L'peuvent tout de même pas se comparer à nous » (G, p. 128). Par ailleurs, l'opposition familier/étranger peut aussi toucher le Québécois de souche. De fait, dans *Silences*, deuxième version de *Gens du silence*, les Canadiens anglais critiquent les Québécois qui insultent, à leur tour, les immigrés. Ces exemples montrent que les immigrés, italiens ou autres, et les Québécois sont tous placés à un moment donné dans ce rôle de l'étranger, position dépréciée et critiquée. La situation du Québec est, de fait, particulière. Minorité francophone en Amérique du Nord, les Québécois sont condamnés à un perpétuel questionnement identitaire, notamment par

²³³ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011 [1988], p. 38.

rapport aux Canadiens anglais, ce qui rapproche ainsi la position du Québécois de celle de l'exilé.

Néanmoins, cette position de l'altérité pure ne peut durer éternellement, puisque, dans le contexte de l'immigration, l'autre ne peut être gardé à distance. En effet, tant que l'étranger est loin, il peut être perçu comme exotique et non-dangereux ; c'est ce que Denis Jodelet appelle « l'altérité du dehors²³⁴ ». Toutefois, quand cet autre immigré dans le pays d'accueil, l'altérité devient celle « du dedans²³⁵ ».

1.5.1.1. Mécanismes d'autodéfense

Cette proximité devient source de malaise ou de menace, et anime préjugés et autodéfenses. Dans les pièces de notre corpus, deux mécanismes d'autodéfense sont présents, à savoir la préservation du pur et la diabolisation de l'autre. Dans *Migrances*, Danielle avoue à son mari :

J'en ai assez de me faire siffler dans la rue par des immigrants en rut, d'acheter le poisson chez un Portugais, les fruits chez un Italien, les fleurs chez un Chinois et de me faire parler en anglais... toujours en anglais. Je veux que mon enfant grandisse parmi des Québécois... de vrais Québécois (M, p. 29-30).

Entourée de différentes altérités, Danielle sent son identité menacée, ce qui engendre chez elle un désir de protection contre la « contamination ». Aux propos de sa femme, Luigi répond, sarcastique : « notre enfant, je te le promets, restera pur et sans accent, et grandira dans la haine des Anglais, des pauvres et des immigrants » (M, p. 30). L'identité du « pur », qui s'oppose ici

²³⁴ Denis Jodelet, « Formes et figures de l'altérité », dans Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata (dir.), *L'Autre : regards psychosociaux*, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, coll. « Vies sociales », 2005, p. 10.

²³⁵ *Ibid.*

non seulement aux immigrants mais aussi aux Canadiens anglais, n'est faisable qu'au prix d'une position haineuse.

Protéger la pureté et l'intégrité de son identité en se coupant des autres est aussi une réaction que plusieurs immigrants de première génération adoptent. En effet, bien qu'exilés, certains immigrants préfèrent se protéger en vivant dans un ghetto, préservant ainsi une identité d'origine fragilisée par l'exil. Ils ne côtoient donc que des compatriotes et reproduisent ainsi un microcosme mimant leur pays d'origine. C'est le cas, par exemple, de la communauté grecque dans *Le cerf-volant* et de la communauté italienne dans *Silences*. La pièce *Forêts* présente aussi un exemple où la première génération tente de se préserver de la contamination de l'autre. En effet, dans cette pièce, le père décide de vivre avec sa famille et quelques animaux dans une forêt des Ardennes, loin de toute civilisation. Toutefois, malgré cette isolation dans la forêt, la famille subit un changement identitaire, puisque l'espèce animale influence l'espèce humaine, laquelle finira par adopter un comportement animal allant de l'inceste au cannibalisme.

La première génération tente avec force de préserver l'identité d'origine de la seconde génération en lui rappelant que le pays d'accueil n'est pas son pays. Dans *L'attente*, Manuel, troublé de voir sa fille s'adapter facilement au Québec, lui dit : « Ici on n'est que de passage, Matilda. Ici, tu seras toujours une étrangère » (A, p. 86). De même, dans *Jeux de patience*, le père de M/K affirme, à propos du Québec : « Ça ne sera jamais notre pays » (J, p. 15). Ces deux pères tentent de créer chez leurs filles un sentiment d'étrangeté par rapport au Québec, pour qu'elles s'en distancient. Cependant, Manuel échoue, puisque Matilda lui répond qu'elle se sentait davantage étrangère dans son pays d'origine, le Chili. Il ne peut empêcher sa fille d'être influencée par l'identité québécoise et d'y adhérer ; il ne peut préserver sa fille de l'influence de cet autre qu'elle côtoie quotidiennement et qui finit par prendre les traits du familier.

Corollaire du premier, le deuxième mécanisme de défense qu'adoptent certains personnages de notre corpus est la diabolisation de l'autre, projection de la peur éprouvée devant cette altérité et son éventuelle influence sur le moi. Fraîchement arrivés du Chili, Manuel et Rosa, protagonistes de la pièce *L'attente*, se font accueillir par les histoires effrayantes d'un couple d'immigrés les avertissant de la « monstruosité » des Québécois : « On viole des femmes en plein jour. [...] On viole des enfants, même des bébés » (A, p. 23), « Des fous mitraillent les gens dans des endroits publics » (A, p. 23), « Tout le monde est malade » (A, p. 23), « Tous les jours, il y a des enfants immigrés qui se font tuer par le train » (A, p. 24), « Il paraît qu'il fait tellement froid que les gens meurent dans la rue, congelés pendant qu'ils marchent. [...] [À] la fin de l'hiver, quand la neige fond, on ramasse plein de cadavres congelés » (A, p. 24). Dans ces extraits, le Québécois apparaît comme un fou, un malade, un violeur ou un assassin, et le climat hivernal extrême est doté d'attributs violents et d'une influence néfaste.

Le réflexe de la diabolisation de l'autre débute même avant l'exil, à travers le motif de la guerre, très présent dans notre corpus²³⁶. En effet, dans la plupart des pièces, les personnages ont expérimenté la guerre ou la torture : guerre civile dans *Littoral*, *Incendies*, *Jeux de patience* ; Seconde Guerre mondiale et génocide juif dans *Forêts* ; terrorisme dans *Migrances* ; torture dans *L'attente*.

Éliminer l'autre et sa différence : voilà le but de la guerre et des répressions sociales. Dans *Littoral*, le rejet de l'autre se manifeste au moment où Simone dérange, par ses mots et sa musique, les villageois. Ceux-ci essayent donc de la faire taire : « Tais-toi. [...] Arrête de jouer » (L, p. 71), « tu vas te calmer, tu vas t'asseoir, tu vas fermer ta gueule et tu vas faire ce qu'on te

²³⁶ Le traumatisme vécu par les personnages à cause de la guerre se confond souvent à celui vécu à cause de l'exil. Ainsi, l'incapacité de nommer le passé, les problèmes intergénérationnels, identitaires et autres, semblent être autant les conséquences de la guerre que de l'exil qu'elle a entraîné.

dit » (L, p. 71). Quand les paroles ne suffisent pas, un villageois la gifle et lui ôte son violon. La pièce *Forêts*, quant à elle, mentionne la tuerie de l'École polytechnique de Montréal qui, par sa violence réelle et symbolique, représente bien le besoin d'éliminer la différence : « Quatorze personnes sont mortes ce jour-là parce qu'elles étaient des femmes » (F, p. 26). Ce désir d'annihiler la différence devient emblématique dans le cas du génocide juif, également mentionné dans cette pièce : « [...] synagogues brûlées, maisons détruites, juifs allemands tués. Blessés, déportés ! » (F, p. 13).

Pourquoi la différence est-elle si menaçante ? Probablement par peur d'en être influencé. Dans *Incendies*, les soldats qui recherchaient Nawal et Sawda, deux journalistes dénonçant la guerre, disent à ces dernières : « vous êtes peut-être ces deux femmes qui nous cherchons depuis deux jours. [...] Elles écrivent et mettent des idées dans la tête des gens » (I, p. 54). Le danger que représentent ces deux femmes est bien celui des mots et de leur pouvoir de persuasion. De même, Manuel, dans *L'attente*, est persécuté à cause de l'influence qu'il pourrait avoir sur les autres. En effet, le personnage « enseignait aux participants des techniques pour chanter et s'exprimer en public [...], pour favoriser aussi la réflexion sur leur existence et la prise en charge de leur destinée » (A, p. 48).

La diabolisation de l'autre prend une signification particulière dans le cas des guerres civiles où « les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères » (I, p. 40). Ces guerres sont effectivement un parfait exemple du rejet d'un autre qui renvoie à l'être une image de lui-même. Amin Maalouf note, à juste titre : « En fait, si nous affirmons avec tant de rage nos différences, c'est justement parce que nous sommes de moins en moins différents²³⁷ ». Dans

²³⁷ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 119.

Incendies, une guerre civile ronge le pays. Les victimes de cette guerre tentent d'amadouer les soldats en soulignant les similarités entre eux :

SOLDAT 1. Qui nous dit que vous n'êtes pas des réfugiées ?

NAWAL. Rien. Parce que les réfugiés et les gens d'ici se ressemblent tellement beaucoup, alors il est difficile de faire la différence (I, p. 54) ;

SOLDAT 1. Ils nous disaient « On est du même pays, du même sang » et on leur fracassait le crâne, puis on leur enlevait leurs chaussures (I, p. 54) ;

SAWDA. Alors elle l'a regardé et elle lui a dit, comme un dernier espoir : « comment peux-tu, regarde-moi, je pourrais être ta mère ! ». Alors il l'a frappée : « N'insulte pas ma mère ! [...] » (I, p. 58).

Une simple séparation géographique (Nord/Sud) ou religieuse (musulman/chrétien) suffit à créer un schisme meurtrier entre les habitants d'un même pays : « La conception qui réduit l'identité à une seule appartenance installe les hommes dans une attitude partielle, sectaire, intolérante, dominatrice, quelquefois suicidaire et les transforme bien souvent en tueurs²³⁸ ». Le fait que cette fiction identitaire soit construite renforce le mouvement de panique ; la peur et la haine de l'étranger apparaissent comme « l'expression de l'horreur de ce que la différence cache de semblable²³⁹ ».

1.5.1.2. Du Même à l'Autre

Or, dans les pièces du corpus, le Même s'avère parfois étranger et l'Autre, proche. Dans *Littoral*, Wilfrid se sent étranger à sa famille maternelle, tout comme Simone se sent étrangère dans son village. D'ailleurs, elle dit aux villageois : « Je ne suis pas vous » (L, p. 70). Malgré

²³⁸ *Ibid.*, p. 43.

²³⁹ Lya Tourn, *Chemin de l'exil : vers une identité ouverte*, Paris, Campagne première, coll. « En question », 2003, p. 129.

une langue, une histoire et un pays en commun avec ces derniers, elle se trouve attirée vers Wilfrid dont elle partage le sentiment d'étouffement et le désir d'ailleurs. Parallèlement, Amé et Nihad ne reconnaissent pas les membres de leur famille. Amé, n'identifiant pas son père, le tue : le père était, au dire d'Amé, couvert du sang des autres. De même, dans *Incendies*, le fils, ne reconnaissant pas sa mère, la torture et la viole²⁴⁰.

Dans *Silences*, la cousine d'Alberto représente ce familier qui s'avère étranger. Reine du potinage, elle se dit proche, parce que de la même famille, mais, en réalité, ne fait que juger les actes d'Alberto et de Giulia. Dans *Le cerf-volant*, Dimitri réalise que les membres de sa famille lui sont étrangers. Ils veulent le ramener à son ancien espace, sa maison, et à son ancienne identité, celle du Grec propriétaire d'un dépanneur. Devant leur insistance à vouloir rester avec lui sur le toit, il s'écrie : « Comment faut-il que je vous le dise ? Quand je vous regarde, j'étouffe ! Alors faites de l'air ! Tous ! » (C, p. 46). Les conflits qui éclatent sur ce toit leur font prendre conscience de la distance qui les sépare.

L'exil contribue à bouleverser les notions du Même et de l'Autre entre la première et la seconde génération. Étant éduqués dans un pays et une culture différents de ceux de leurs parents, les enfants deviennent étrangers à ces derniers. Voir son enfant comme un autre s'accompagne souvent de souffrance. Dans *Le cerf-volant*, Stella a peur que ses petits-enfants ne s'adressent à elle qu'en français ; elle transpose sa peur en violence verbale à l'égard de son mari : « Si mon fils me donne des petits-enfants qui vont me parler rien qu'en français, je vais t'attacher le maudit cerf-volant autour du cou et je vais le laisser partir au vent ! » (C, p. 145).

²⁴⁰ Mouawad est très influencé par le mythe œdipien, auquel plusieurs de ses personnages sont apparentés. Dans *Littoral*, Joséphine est comparée à Antigone. Dans *Seuls*, Harwan, découvrant à la fin sa véritable identité, devient aveugle, tel Œdipe. Par ailleurs, les deux exemples mentionnés ci-dessus, ceux d'Amé et de Nihad, montrent que plusieurs personnages sont travaillés par le complexe d'Œdipe.

De même, dans *Jeux de patience*, la cousine ressent de la peine du fait que ses enfants vont lui être étrangers ; elle se confie à M/K : « mes enfants emmagasinent une culture étrangère qui deviendra leur culture. Rien à voir avec moi, ni avec leur père, ni avec leurs grands-parents » (J, p. 38).

Parallèlement à ce Même qui devient Autre, les pièces présentent plusieurs exemples où c'est précisément l'étranger qui s'avère proche. Dans les pièces de Mouawad, la rencontre de l'Autre joue un grand rôle. Dans *Littoral*, Simone ne répète-t-elle pas inlassablement : « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre » ? Aussi, dans *Incendies*, les amoureux Nawal et Wahab, malgré la distance les séparant, tentent à maintes reprises de se réconforter en murmurant : « Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux » (I, p. 24, 26, 31, 92). Être ensemble paraît primordial pour les personnages de Mouawad. Nawal, consolant son fils tortionnaire, lui dit : « Il y a le bonheur d'être ensemble. / Rien n'est plus beau que d'être ensemble » (I, p. 88), phrase similaire à celle qu'elle utilise en s'adressant à Sawda : « Il n'y a rien de plus beau que d'être ensemble » (I, p. 62).

Ainsi, Wajdi Mouawad met en valeur dans ses pièces l'importance de l'amitié, lien qui surpasse souvent les liens du sang. Dans *Littoral*, Wilfrid trouvera finalement un sens à son existence au sein du groupe qu'il rencontre lors de son voyage, et dont Simone constitue la première personne. Il va réaliser qu'au-delà de leur différence – le fait de ne pas partager un passé commun – ils sont, en fait, similaires. Tous deux refusent de se contenter de leur réalité et d'un entourage qui s'avère hostile : ils désirent retrouver une communauté qui les reflète afin de construire ensemble un monde meilleur. Par ailleurs, dans *Incendies*, le notaire, frustré par la réaction passive et parfois violente des enfants de sa cliente, leur dit : « Cette femme [...] est mon amie. Mon amie. Je ne sais pas si ça a du sens pour vous, mais moi, je ne savais pas que ça

en avait autant pour moi » (I, p. 31). Il leur révèle aussi quelques informations sur le passé de leur mère, qu'ils ignoraient, comme sa phobie des autobus. Il semble mieux la connaître que ses propres enfants, ce qui dérange Jeanne qui, à deux reprises, le questionnera : « Comment vous savez ça, vous ?! [...] Mais pourquoi elle vous a dit ça à vous ? » (I, p. 46). L'amitié entre le notaire et Nawal rappelle celle de Douglas Dupontel, un vieux paléontologue français, et de Loup, une Québécoise de seize ans, dans la pièce *Forêts*. Surpris par cette alliance inhabituelle, il la questionne : « Qu'ai-je à faire avec vous ? Qu'avez-vous à faire avec moi ? Votre sang n'est pas le mien, votre langue n'est pas la mienne, votre âge n'est pas le mien » (F, p. 72). Par ailleurs, Ludivine, que rien ne lie à Sarah à part une forte amitié, va sacrifier sa vie pour sauver celle de son amie. Douglas commente ce geste altruiste par ces mots : « Une femme sauve la vie à une autre femme. Elles ne sont ni du même ventre, ni du même sang et rien ne les rattache l'une à l'autre » (F, p. 105). Ce qui les « rattache » l'une à l'autre, c'est ce lien amical qui dépasse, dans cette pièce, toute logique, entrecroisant le passé et le destin de deux lignées distinctes.

L'Autre contribue à la définition de soi. Dans *Le cerf-volant*, Dimitri aimerait élargir son espace identitaire, et c'est la locataire québécoise qui lui permet de le faire. En outre, à la fin de la pièce, Stella, réalisant l'étouffement de son mari, va adopter le rôle d'une étrangère : elle s'adresse à lui en l'appelant « monsieur Dimitri » (C, p. 155), lui murmurant des mots doux dans un français maladroit (C, p. 157). Stella réussit grâce à ce stratagème à éviter la séparation et à reconquérir Dimitri, qui « la serre soudain dans ses bras » (C, p. 157). L'Autre offre dans cette pièce l'occasion au personnage de se redéfinir, en le sortant des carcans d'une identité castratrice, et permet au familier de se rapprocher en prenant momentanément les traits de l'étranger. En ce sens, « l'Autre n'est [plus] seulement la contrepartie du Même, mais appartient

à la constitution intime de son sens²⁴¹». Ainsi, dans *Forêts*, Douglas dit à Loup : « Loup, regarde-moi : je suis Douglas, c'est moi » (F, p. 106), phrase utilisée aussi par Ludivine pour souligner à son amie Sarah l'échange de leur identité : « Ludivine, regarde-moi, je suis Sarah, c'est moi ! » (F, p. 104). Le regard de l'autre reflète, en miroir, le « moi », l'existence de l'un semblant être le produit symétrique de l'existence de l'autre.

Toutefois, comme le dit Simon Harel, il y a toujours un risque de glisser de l'altérité à l'altération de soi²⁴², du double au dédoublement. Dans *Incendies*, l'amitié de Nawal et de Sawda prend un caractère fusionnel : « Ma voix sera ta voix et ta voix sera ma voix » (I, p. 62). Cet échange identitaire, qui fait glisser du double au dédoublement, rappelle l'inversion des rôles entre Ludivine et Sarah dans *Forêts*. Ludivine, devenue Sarah, dit à cette dernière : « Ludivine, regarde-moi, je suis Sarah, c'est moi ! *Ludivine emportée. Crâne fracassé à coups de marteau* » (F, p. 104). Ludivine va mourir en Sarah et Sarah va vivre sa vie en Ludivine, allant jusqu'à ne pas oser avouer à Luce qu'elle est sa vraie mère, bien vivante en face d'elle : « J'ai bien connu Ludivine. J'étais avec elle lorsqu'on vous a remis à l'aviateur car votre vie était en danger. Il a fallu vous arracher à votre mère. Vous voulez voir son visage ? » (F, p. 54). En échangeant les rôles avec Ludivine, Sarah est devenue autre, son visage est un autre visage.

Mais la fusion avec l'autre n'est pas toujours un signe d'amour. Dans *Forêts*, Aimée a intégré son jumeau, le forçant à conserver un état embryonnaire, phénomène décrit par le docteur comme « un genre de cannibalisme fœtal » (F, p. 22). Ce désir d'avaler l'autre, de le réduire à soi, renvoie à la peur du double et au désir de sa mort : l'avalement permet de

²⁴¹ Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union, coll. « Soi et l'autre », 2003, p. 34.

²⁴² Simon Harel, *Le voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, p. 65-66.

s'approprier ce double inquiétant et monstrueux qui dérange. Dans d'autres cas, plutôt que le désir de la mort de l'autre, l'avalement semble procurer au personnage l'occasion de vivre la virtualité qu'il n'a pas pu encore actualiser. Dans *Forêts*, Léonie, qui a vécu toute sa vie dans la forêt des Ardennes, s'accroche féroce­ment au soldat Lucien, qui représente l'espoir d'une vie autre, en dehors de la forêt ; elle lui dit : « Je ne veux plus que tu te détaches de moi ! » (F, p. 32). De même, dans *Jeux de patience*, M/K reprend parfois le récit de la mère pour le faire passer pour sien, tentant de s'approprier sa part libanaise symbolisée par sa cousine, et cette dernière le remarque : « Tu me regardes comme si tu voulais m'avaler ! » (J, p. 36). L'avalement ne serait-il pas ainsi une étape dans le transculturalisme, défini par Moisan et Hildebrand comme étant « une altérité culturelle vécue comme un passage dans et à travers l'autre, [attitude fondée] sur la fascination de l'autre et la volonté de le pénétrer, de le faire soi et de se faire lui²⁴³ » ? Dans cette optique, l'avalement serait une étape nécessaire dans la migration identitaire, puisqu'elle permet de vivre momentanément dans la peau de l'autre, facilitant ainsi le passage.

La différence angoisse et fascine. Elle fascine parce qu'expé­rimer l'altérité permet à l'exilé de se reconnecter aux inépuisables possibilités de l'être. Toutefois, cette liberté l'angoisse aussi parce qu'elle s'accompagne de peurs : la peur de délaiss­er ses anciennes balises réconfortantes et, surtout, la peur de sa propre différence qu'il perçoit en côtoyant l'autre. Simon Harel postule que « l'identité, comme fait relationnel, n'existe qu'au prix d'un bord à bord constant avec une étrangeté perçue simultanément comme intérieure ou extérieure au sujet²⁴⁴ ».

²⁴³ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene, coll. « Études », 2001, p. 17.

²⁴⁴ Simon Harel, *Le voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, p. 40.

L'étrangeté n'est plus exclusivement extérieure, objectivée et distancée ; elle s'infiltré, au contraire, dans la définition intime de soi.

1.5.2. L'Autre intrinsèque

Dans cette perspective, l'Autre peut être aussi intrinsèque. Comme l'affirme Kristeva, « désormais, l'étranger n'est ni une race ni une nation. [...] Inquiétante, l'étrangeté est en nous : nous sommes nos propres étrangers²⁴⁵ ». L'exilé, plus particulièrement, expérimente cette étrangeté intrinsèque, puisqu'il réalise la fragilité des balises sur lesquelles s'est construite son identité et témoigne, non sans souffrance, de la modification de cette dernière.

Chez les personnages de notre corpus, l'Autre intrinsèque se manifeste de plusieurs manières. Nous avons déjà évoqué les présences spectrales : le chevalier, le père de Wilfrid, Samira, Tania, les multiples ombres de Harwan, etc., sont autant d'expressions de cet étranger que l'exilé découvre en lui et qui est projeté théâtralement sur scène. Il reste à analyser les autres manifestations de cet Autre intrinsèque : d'une part, l'élan intérieur qui anime certains exilés et, d'autre part, les oxymores et monstres intérieurs qui les freinent.

1.5.2.1. Élan de révolte

L'autre intrinsèque peut se manifester dans l'élan de révolte qui pousse plusieurs exilés à changer leur vie. Ainsi, encouragés par la liberté accordée par le pays d'accueil, plusieurs personnages féminins de notre corpus, épouse ou fille, se révoltent contre le pouvoir masculin,

²⁴⁵ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011 [1988], p. 268.

mari ou père, et osent prendre en main leur propre destinée. C'est le cas, par exemple, d'Addolorata, dans la pièce éponyme, qui pense échapper au père en prenant un époux, mais qui finit par réaliser qu'elle est aussi opprimée en tant qu'épouse qu'elle l'était en tant que fille, et que la vraie liberté réside dans son affranchissement de toute dépendance masculine. Or, pour pouvoir se libérer de son mari, Addolorata doit d'abord se dissocier des femmes italiennes et de leur silence docile. Ainsi, dans un bref monologue, elle laisse libre cours à sa rage et sa frustration, en critiquant la condition des femmes italiennes :

J'en ai assez de vous voir comme des petits chiens effrayés auprès de vos loups de maris. J'en ai assez de vos robes noires. [...] J'en ai assez de vous voir revenir de l'usine, préparer le souper, le servir, manger debout, laver la vaisselle, faire les sandwiches, passer la balayeuse, faire la lessive, repasser, crier après vos filles, aller vous coucher à minuit, être violées par vos maris, vous lever à six heures, préparer le petit déjeuner, partir avant tout le monde, courir à l'usine, rester clouées à vos machines à coudre, être harcelées par vos boss, être sous-payées, retenir le pipi, travailler à la pièce, manger sur la machine à coudre, puis recommencer, encore recommencer, toujours recommencer (Ad, p. 67).

Dans cet extrait, la femme italienne paraît asservie à son mari, à ses enfants et à son travail. Elle accepte sa condition sans broncher, toujours prête à recommencer. Addolorata conclut ce cri du cœur en affirmant à ces femmes : « Je veux plus être comme vous » (Ad, p. 67). Ainsi, elle refuse de se soumettre davantage à des traditions désuètes qui l'obligent à perpétuer une condition jugée injuste. Ne croyant pas au départ d'Addolorata, Giovanni se moque d'elle, et répète sarcastique : « Toi, partir ? *Il rit*. Toi, partir ? *Il rit*. » (Ad, p. 59). Plus tard, quand il réalise que sa femme est décidée, il essaye de la dissuader par plusieurs procédés : peur, chantage affectif, etc., et aussi en la comparant aux autres femmes : « Y a des dizaines de femmes dans le quartier qui vivent pas mieux que toi. Y en a pas une qui quitte son mari » (Ad, p. 92). Quand toutes ses tentatives échouent, il mentionne, comme dernier recours, le père d'Addolorata, figure d'autorité qui a longtemps intimidé celle-ci. La réponse de sa femme, qui est aussi sa dernière

réplique dans la pièce, tombe comme un couperet : « I va savoir que je l'ai quitté deux fois à dix années de distance » (Ad, p. 93). Addolorata est enfin libérée à la fois de son père et de son mari.

Un autre personnage féminin qui se révolte contre sa condition et ose laisser place à l'autre intrinsèque est Kaokab dans *Les filles du 5-10-15¢*. Celle-ci est frustrée de ne pas pouvoir vivre comme les autres filles de son âge, Québécoises qui fréquentent des garçons et vont à l'école. Sa révolte est dirigée, en premier lieu, contre ses parents qui la maintiennent dans sa position d'immigrée et, en deuxième lieu, contre le magasin, cause de sa marginalisation. Elle exprime tout son désarroi et son désir d'une vie meilleure dans l'enregistrement cassette qu'elle adresse à ses parents : « Je ne suis pas née... pour pleurer en silence... Il y a autre chose que la souffrance... Je suis sûre... il me semble... qu'il y a autre chose » (Fi, p. 28). L'Autre intrinsèque finit par prendre la parole en s'adressant à Kaokab à la deuxième personne du singulier : « Kaokab va-t'en... va-t'en, Kaokab... va-t'en... Tu peux pas rester enfermée... Va n'importe où... n'importe où... Kaokab va-t'en » (Fi, p. 36). La révolte verbale ne suffisant pas, Kaokab planifie un geste qui mettrait un terme définitif à son isolement et permettrait enfin à son Autre intrinsèque de se libérer : ce sera le tragique incendie du magasin.

Outre les personnages féminins, notre corpus présente aussi l'exemple d'un personnage masculin qui aspire à libérer l'Autre intrinsèque : Dimitri dans *Le cerf-volant*. Un jour, contrairement à ses habitudes, Dimitri délaisse son travail pour monter jouer avec un cerf-volant sur le toit de sa maison. Sa famille ne le reconnaît plus : non seulement Dimitri refuse de descendre du toit, mais il avoue parler aux araignées (C, p. 30), et crie malgré lui en français (C,

p. 33). À travers ces différentes actions, la part réprimée de Dimitri commence à émerger, laissant le personnage surpris de se découvrir étranger à lui-même²⁴⁶.

Dans ces différents exemples, l'élan vital est un adjuvant qui libère le personnage des carcans d'une identité culturelle et familiale fixe et préétablie. Toutefois, l'Autre intrinsèque peut être aussi problématique : lorsqu'il est rejeté ou non intégré, il crée des opposants qui prennent la forme d'oxymores ou de monstres.

1.5.2.2. Oxymore et monstruosité

Les personnages-oxymores sont ceux de M/K, des jumeaux (Jeanne et Simon), de Wahab et de Wilfrid, qui sont tiraillés entre deux identités parfois contraires. Ainsi, M/K est prise entre Monique et Kaokab, entre ses parts arabe et québécoise, orientale et occidentale, piégée dans cette barre oblique qui résiste à toute ouverture et unité. Mais c'est surtout chez les personnages de Mouawad que cette identité-oxymore se manifeste : de fait, l'enfant, dans les pièces de cet auteur, est fatalement condamné à une identité clivée par le tragique qui semble l'accompagner depuis sa conception.

Dans *Incendies*, Nihad est le fruit illégitime d'un couple improbable. Wahab est un réfugié du Sud, probablement palestinien – même si l'auteur ne le mentionne pas –, qui vit dans un camp de réfugiés, alors que Nawal est Libanaise, vivant dans le Nord. Cette différence, à laquelle s'ajouterait possiblement celle de religion, ne peut être tolérée : la mère de Nawal l'oblige à donner son enfant en adoption. L'enfant, « magnifique et horrible » (I, p. 23), ne peut

²⁴⁶ À cet égard, la symbolique du cerf-volant est éloquente. Signe à la fois de liberté et d'ancrage, le cerf-volant représente allégoriquement l'étape de transition dans laquelle se trouve Dimitri.

exister : le tragique réside dans ce « et » qui relie deux entités contradictoires. Nawal dit à Wahab que leur enfant sera « [lui] et [elle] réunis [...] dans le même visage » (I, p. 24) : l'enfant devient un lieu de synthèse, mais aussi de tension entre le Même et l'Autre, rencontre et déchirure personnalisées dans un même être. Cette identité-oxymore imprègne la destinée de Nihad, à son insu. Ainsi, à la fin de la pièce, il découvre qu'il est à la fois le fils de Nawal et son bourreau, le frère des jumeaux et leur père. Il se découvre un oxymore monstrueux, une réalité qui réduit la mère au silence : « À l'instant tu étais l'horreur. / À l'instant tu es devenu le bonheur. / Horreur et bonheur. / Le silence dans ma gorge » (I, p. 87). Cette identité-oxymore touche aussi ses enfants, à savoir Jeanne et Simon, non seulement dans leur nom (Jeanne/Janaane, Simon/Sarwan), mais surtout dans leur sang : à la fois fille et sœur, fils et frère.

De même, dans *Littoral*, Wilfrid représente la rencontre de deux entités contraires. De fait, la famille bourgeoise de sa mère Jeanne n'approuve pas Thomas, d'une classe sociale inférieure. Or, malgré cette différence, Jeanne épouse Thomas, en tombe enceinte, concevant un enfant qui représente ses parents réunis : « Il sera nous deux, lui nous deux » (L, 62). Le pur est contaminé : l'enfant est métis et synonyme de déchirure avant même sa naissance. Par ailleurs, l'accouchement se présente aussi comme une déchirure ; l'enfant menaçant la vie de la mère, un dilemme s'installe entre le garder ou le sacrifier, la mère désirant sauver son fils : « LE JEUNE PÈRE. Sacrifiez l'enfant. / JEANNE. Non ! Gardez l'enfant, gardez l'enfant ! » (L, p. 61). Jeanne convainc son mari de garder Wilfrid en qualifiant celui-ci de « lumière », alors que l'oncle Émile le qualifie d'« embryon de malheur » (L, p. 46). Avant même qu'il ne naisse, l'enfant est ainsi à la fois source antinomique de lumière et de malheur. L'enfant est sauvé : Jeanne meurt en accouchant. Le tiraillement identitaire des personnages semble ainsi fatalement inscrit dans leur destinée. M/K, Wilfrid, Nihad et les jumeaux devront accepter cet Autre

intrinsèque, accepter la barre oblique ou le « et » qui les identifient, afin de trouver un certain apaisement identitaire.

Enfin, l'Autre intrinsèque, non intégré, prend carrément une forme bestiale dans la pièce *Forêts*. On sait que l'animal, en tant qu'archétype, représente les couches profondes de l'inconscient²⁴⁷, matérialisant ainsi cet autre en soi, refoulé. Or, Albert et Odette décident de vivre dans la forêt et d'y bâtir un zoo, afin que l'homme et l'animal cohabitent en harmonie. Mais cette cohabitation estompe les limites entre les espèces, l'homme se transformant graduellement en animal, de par sa conduite – inceste et viol de la fille et de la sœur –, de par son nom – Edmond le Girafon et Loup –, ou de par son corps – personnages tatoués selon une technique « développée pour tatouer les animaux du zoo » (F, p. 75). Cette animalité culmine dans le personnage monstrueux du jumeau de Léonie qui retient leur mère dans la fosse où il est lui-même relégué : « Notre mère n'est pas morte. Un être difforme et monstrueux, né sans parole et sans conscience, vit avec elle au fond de la fosse et nous interdit de l'aider. Sa voix seule est mélodieuse » (F, p. 33). Cet être, le double de Léonie, l'enchaîne, plus par sa présence que par son chant de sirène, à cette forêt qu'elle désire quitter. La forêt, avec toute sa symbolique de l'inconscient, devient cet espace où le monstrueux attache les personnages, malgré eux, à cette part refoulée d'eux-mêmes. Le monstre prend aussi les traits du jumeau maléfique d'Aimée, localisé dans son cerveau et qui finit par lui ravir sa vie : « Vous étiez deux dans le ventre de votre mère. Mais vous l'avez intégré, le forçant à conserver un état embryonnaire. [...] Le jumeau avalé poursuit tout de même une évolution microscopique et se niche, au hasard, dans le corps de son frère qui, sans le savoir, le portera sa vie durant dans la poitrine, le sexe, la

²⁴⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982 [1969], p. 46.

colonne vertébrale, le cerveau... » (F, p. 22). Obligée de vivre avec un enfant dans son ventre et un autre dans sa tête, Aimée devient ainsi une figure monstrueuse elle aussi. Jean-Pierre Sarrazac mentionne la monstruosité dans sa définition du personnage contemporain qu'il décrit comme étant un personnage à l'anthropomorphisme incertain, un personnage-créature au seuil de la bestialité, un personnage défiguré qui tend vers l'atypique et le monstrueux²⁴⁸. Cette description concorde bien avec les personnages de *Forêts* aux prises avec l'Autre intrinsèque.

La question qui se pose alors est de savoir comment apprivoiser cette monstruosité, cette partie rejetée de nous-même. Wajdi Mouawad conseille dans *Seuls* de se laisser avaler par le tigre qui nous effraie pour ne faire qu'un avec lui, de sorte à s'apprivoiser mutuellement, puisqu'« une fois avalé, [l'être devient], dans le ventre du tigre, le tigre et ça c'est une consolation » (S, p. 152). Ce conseil rejoint celui de Naïm Kattan pour qui il ne faut pas refouler ni magnifier notre crainte, mais interioriser ce face-à-face avec la menace et, par conséquent, mener une guerre contre soi jusqu'à dépasser la peur de l'autre²⁴⁹. C'est ce qui se produit d'ailleurs dans la pièce *Forêts* où le monstre est graduellement apprivoisé, au fil des générations, jusqu'à devenir une part indéniable de l'identité, symbolisée dans le personnage et le nom de Loup. Ainsi, comme l'affirme Jung : « L'animal [...] peut devenir dangereux, lorsqu'il n'est pas reconnu et intégré à la vie de l'individu. L'acceptation de l'âme animale est la condition de l'unification de l'individu, et de la plénitude de son épanouissement²⁵⁰ ».

Pour que l'exilé accepte l'étrangeté comme partie constitutive de soi, il y a souvent une négociation à faire entre le « moi » de l'enfance et du pays d'origine, et le « moi » du présent et

²⁴⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981, p. 78-80.

²⁴⁹ Naïm Kattan, *L'écrivain migrant : essais sur des cités et des hommes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Constantes », 2001, p. 82.

²⁵⁰ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 238-239.

du pays d'accueil. Pour ce faire, certains personnages entreprennent un voyage initiatique qui va leur permettre d'appivoiser l'Autre intrinsèque et de dépasser la blessure de la dépossession, tandis que d'autres vont rester axés sur la souffrance de l'exil, pris dans le piège d'une identité clivée. Ces deux voies identitaires seront explorées dans les chapitres suivants.

DEUXIÈME CHAPITRE : L'ESPACE DANS LA DRAMATURGIE MIGRANTE

Traduite par une dépossession, un décentrement et une pluralité identitaires, la perte identitaire des exilés l'est aussi par des dispositions spatio-temporelles. Si, comme le suggère Éric Landowski, « les procédures de *spatialisation* et de *temporalisation* [...] paraissent conditionner toute forme d'appréhension de notre être au monde en tant que monde signifiant²⁵¹ », alors les notions d'espace et de temps sont intrinsèquement liées à la notion d'identité et s'affichent, en ce qui concerne les pièces de notre corpus, comme des procédés de narration dont les dispositions sont significatives. Ceci n'est toutefois pas un trait distinctif de la dramaturgie migrante. En effet, le théâtre en général, et contemporain en particulier, accorde une place importante aux catégories de l'espace et du temps. L'espace, plus précisément, est un élément fondamental pour l'analyse d'une pièce et sa structure est porteuse de sens²⁵². L'espace de la dramaturgie migrante s'inscrit donc dans un cadre conceptuel plus vaste qui est celui de l'espace au théâtre, qu'il est essentiel d'abord de présenter.

2.1. Théorie de l'espace au théâtre

Le théâtre étant une pratique textuelle et scénique, il implique trois types d'espaces : un espace dramatique, un espace scénique ainsi qu'un espace dit théâtral. L'espace dramatique renvoie à l'espace imaginaire construit à partir du texte. Cet espace fictionnel, comme le rappelle

²⁵¹ Cité par Janet M. Paterson, « Identité et altérité : littératures migrantes ou transnationales ? », dans *Interfaces Brasil/Canada*, n° 9, 2008, p. 92.

²⁵² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 123.

Ubersfeld, est un espace « plat²⁵³ », à savoir qu'il « manque de profondeur²⁵⁴ », d'autant plus que les descriptions de lieux y sont faibles. Pour cette raison, il constitue en grande partie, au dire de la sémioticienne, « un non-dit du texte²⁵⁵ ». En outre, les descriptions de lieux sont traditionnellement d'ordre fonctionnel et non poétique, orientées vers l'éventuelle mise en scène²⁵⁶. La pièce contient donc des « matrices textuelles de représentativité²⁵⁷ », et plus spécifiquement des « matrices de spatialités²⁵⁸ », qui vont assurer la médiation entre le texte et la représentation, puisque, comme le précise Ubersfeld, « ce n'est pas au niveau du contenu que l'espace scénique ressemble à son texte, mais au niveau des structures, de la géométrie interne²⁵⁹ ». C'est aussi partiellement parce que l'espace dramatique est un manque du texte qu'il sert d'articulation entre texte et représentation ; cette zone « trouée²⁶⁰ » permet au metteur en scène d'y abriter sa perception qui n'est, rappelons-le, « qu'une possibilité de lieu scénique concret²⁶¹ ».

Selon Pavis, « la lecture du texte suffit à donner au lecteur une image *spatiale* de l'univers dramatique²⁶² ». Pour ce faire, il faut observer les didascalies externes et internes, le hors-scène et les structures syntaxiques de la pièce, notamment le schéma actantiel. Les indications de lieux dans les didascalies peuvent être détaillées ou non, présentes ou absentes (les classiques français étaient fort économes en didascalies), bien que, comme le souligne

²⁵³ *Ibid.*, p. 113.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 114.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁵⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 68.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 67.

²⁶⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 114.

²⁶¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 119.

²⁶² *Ibid.*

Ryngaert, « un silence peut aussi bien signifier que le lieu n'a pas d'importance ou qu'il en a trop²⁶³ ». Dans les didascalies se trouvent aussi les noms des personnages qui révèlent, par leur nombre, leur nature et leur fonction, un « certain mode d'investissement de l'espace²⁶⁴ », ainsi que des indications de gestes ou de mouvements qui permettent « d'imaginer le mode d'occupation de l'espace²⁶⁵ ». Quant aux indications scéniques dans le dialogue, appelées aussi didascalies internes, elles reposent sur les compléments de lieux, les verbes qui indiquent le mouvement, etc. Une étude des traits distinctifs des espaces présentés – profondeur vs. surface, fermeture vs. ouverture, vide vs. plein, intérieur vs. extérieur, etc. – contribuera à l'analyse des structures spatiales de l'œuvre, puisque, par exemple, un espace intérieur fermé et plein n'aura pas la même signification qu'un espace intérieur ouvert et vide. Le premier pourrait suggérer un espace étouffant, alors que le second suggérerait un espace d'ouverture et de renouveau.

Le hors-scène dramatique est un espace qui doit aussi être examiné, puisqu'il peut avoir de l'importance dans la pièce. Un exemple éloquent, cité par Ryngaert, est celui de *Phèdre* de Racine où il est fait allusion à de nombreux endroits dangereux où Thésée s'est rendu, contrairement à son fils Hippolyte qui, lui, n'a connu que d'ordinaires forêts²⁶⁶. Ces endroits visités hors-scène contribuent à tracer le portrait de personnages qui s'avèrent antithétiques. Par ailleurs, Ryngaert précise qu'« un lieu peut être fréquemment parlé par les personnages depuis le lieu où ils se trouvent et servir d'exutoire à leur fantasmes. C'est le cas, par exemple, de bien

²⁶³ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1991, p. 74.

²⁶⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 114.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1991, p. 76.

des personnages déplacés, vivant en exil réel ou imaginaire²⁶⁷». Ainsi, le hors-scène peut fonctionner comme un ailleurs idyllique en opposition à l'espace de l'ici.

Enfin, l'étude du modèle actantiel, compris comme un « réseau de forces²⁶⁸ », peut éclairer la structure spatiale de la pièce, dans la mesure où le texte spatialise ce réseau ainsi que « l'évolution des pions actantiels²⁶⁹ ». Pavis analyse le rapport entre l'espace dramatique et le schéma actantiel en ces termes :

L'espace dramatique est construit lorsque nous nous faisons une image de la structure dramatique de l'univers de la pièce : cette image est constituée par les personnages, par leurs actions et par les relations de ces personnages dans le déroulement de l'action. Si l'on spatialise (c'est-à-dire schématise sur une feuille de papier) les relations entre les personnages, on obtient une projection du schéma actantiel de l'univers dramatique²⁷⁰.

Le modèle actantiel s'est développé dans les années 1970 à partir des travaux de Vladimir Propp et d'Étienne Souriau. Ils ont constitué une grammaire du récit qui a servi de base au travail du sémioticien Algirdas Julien Greimas. Ubersfeld a ensuite appliqué ce modèle au théâtre. Le schéma actantiel a pour but de dévoiler les macrostructures – les structures profondes – d'un texte, de dévoiler donc les forces et les actions qui y sont à l'œuvre. Pour ce faire, il faut déterminer les unités que Greimas nomme les actants et qui ne sont pas nécessairement des personnages. Ainsi, un actant peut être une abstraction comme l'amour, la liberté, etc., ou un personnage collectif, comme un chœur, une armée, etc. De plus, un actant peut assumer diverses fonctions actantielles. Enfin, un actant peut être scéniquement absent. Ces caractéristiques du schéma actantiel sont particulièrement intéressantes pour l'étude de la dramaturgie migrante où

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 78.

²⁶⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 129.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 118-119.

le pays d'origine du personnage exilé peut fonctionner comme un des actants, sans pour autant être présent scéniquement.

Il y a six fonctions dans le modèle actantiel : le sujet et l'objet, le destinataire et le destinataire, l'opposant et l'adjuvant. Le couple de base est celui du sujet et de l'objet. Comme le rappelle Ubersfeld, « la détermination du sujet ne peut se faire que par rapport à l'action, et dans sa corrélation avec un objet²⁷¹ ». C'est donc cette quête de l'objet qui « entraîne le mouvement de tout le texte²⁷² » et qui détermine le sujet. Le second couple, celui de l'adjuvant et de l'opposant, est constitué des « forces antagonistes qui aident le sujet à accomplir sa quête ou au contraire qui tentent de l'en empêcher²⁷³ ». Ubersfeld précise qu'il faut distinguer le cas où l'adjuvant est celui du sujet (ami du personnage) et le cas où il est celui de l'objet (la nourrice dans *Roméo et Juliette* par exemple)²⁷⁴. Le troisième couple, celui du destinataire et du destinataire, est souvent le plus abstrait, donc parfois le plus difficilement identifiable. Le destinataire suscite la quête du sujet et le destinataire bénéficie de celle-ci.

Afin d'analyser l'espace dramatique au niveau du texte, il faut donc se pencher sur tous ces éléments : les didascalies externes et internes, le hors-scène, le schéma actantiel, etc. De son côté, la pratique scénique convoque plusieurs espaces : l'espace théâtral qui englobe la scène et la salle, et l'espace scénique, formé de tous les signes réels ou virtuels de la scène lors de la représentation²⁷⁵. La scène occupe une portion délimitée de l'espace théâtral et est donc influencée par la disposition de celui-ci ; elle est codée par les habitudes d'une époque et, enfin,

²⁷¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 58.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1991, p. 61.

²⁷⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 52.

²⁷⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 50.

elle est aire de jeu, investie par les rapports corporels des comédiens²⁷⁶. Quant à l'espace scénique, constitué par l'ensemble des signes provenant de la scène, il inclut les accessoires, le décor, le nombre des comédiens et leur proxémique, les composantes de l'éclairage et de l'acoustique, etc.

En ce qui concerne le rapport scène-salle, Ubersfeld résume que le théâtre oscille entre deux formes extrêmes qui sont le tréteau et le théâtre de boulevard²⁷⁷. Ce dernier, aboutissement du théâtre à l'italienne, relève du théâtre bourgeois traditionnel, né à la fin du XVIII^e siècle. Il favorise l'adhésion passive du spectateur au spectacle « réaliste » auquel il assiste, et ce, en érigeant un quatrième mur, expression inventée par Diderot pour rendre compte de la nette séparation entre le public et les acteurs. Dans une salle à l'italienne, les spectateurs sont isolés, comme s'ils étaient placés dans de petites coquilles²⁷⁸, et leur regard est dirigé de sorte que tous perçoivent la même chose²⁷⁹. Par contre, l'espace-tréteau révèle toute la machine théâtrale aux yeux du spectateur. Celui-ci peut regarder les lieux qui entourent la scène, « son regard ne peut [donc] pas fuir [virtuellement] dans une extra-scène imaginaire²⁸⁰ ». En conséquence, le jeu du comédien lui apparaît essentiellement ludique et non mimétique.

Alors que l'espace-boulevard est favorisé par l'esthétique réaliste, l'espace-tréteau concorde avec l'esthétique postdramatique qui prône un théâtre anti-mimétique, une aire de jeu de pure présence qui engage le spectateur dans une performance interactive qui ébranle sa passivité. Toutefois, même si le public s'engage plus activement dans le spectacle, il n'en demeure pas moins qu'une distance subsiste entre le spectateur et l'acteur, aussi minime soit-

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 117.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁷⁸ Michel Vaïs, « À quoi servent les salles transformables ? », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 103, 2002, p. 61.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 62.

²⁸⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 57.

elle. En effet, contrairement à l'acteur, qui peut se mouvoir dans l'espace du public, apostropher le spectateur ou même le toucher, celui-ci ne peut monter sur scène s'il n'y est pas invité ; une certaine barrière reste donc présente entre la scène et la salle.

Entre l'espace-tréteau et l'espace-boulevard, les formes théâtrales contemporaines oscillent, mettant l'accent tantôt sur l'un tantôt sur l'autre, utilisant parfois un espace qui combine des caractéristiques provenant des deux. Ainsi, bien que le théâtre contemporain utilise encore souvent une scène frontale, il peut l'inscrire dans une perspective contemporaine en assouplissant l'espace traditionnel : scènes secondaires, espaces alternatifs au milieu des spectateurs, etc. Il existe aussi des salles transformables qui procurent un espace malléable, autorisant la disposition frontale, mais aussi le théâtre en rond, les estrades en vis-à-vis et toutes sortes d'autres configurations²⁸¹.

Ces différentes formes d'espace montrent bien les multiples possibilités offertes au metteur en scène. Or, il faut bien réaliser que le choix de l'espace théâtral influence l'organisation de l'espace de la pièce jouée.

2.1.1. La référentialité de l'espace au théâtre

Le signe théâtral étant de nature non arbitraire mais iconique, l'espace est toujours figure de quelque chose : figure d'un univers social, mime d'une structure imaginaire psychique, etc. Ainsi, l'espace dramatique a une part de mimétisme au monde auquel il se réfère. Toutefois, même s'il entretient « un rapport [...] avec l'espace référentiel des êtres humains²⁸² », ce qui est

²⁸¹ Michel Vaïs, « À quoi servent les salles transformables ? », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 103, 2002, p. 53.

²⁸² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 113.

donné dans cet espace, « *ce n'est jamais une image du monde, mais l'image d'une image*. Ce qui est "imité" n'est pas le monde, mais le monde repensé selon la fiction et dans le cadre d'une culture et d'un code²⁸³ ». De fait, Iouri Lotman souligne que, puisque l'œuvre artistique est « la re-production de l'infini dans le fini²⁸⁴ », elle ne peut, à ce titre, être une simple copie. Reproduisant une réalité dans une autre, elle est inévitablement une « traduction²⁸⁵ ».

Quant à l'espace scénique, il est, selon l'expression d'Ubersfeld, « le lieu même de la mimésis²⁸⁶ », puisqu'il est construit « avec des éléments du texte²⁸⁷ », tout en étant « figure de quelque chose dans le monde²⁸⁸ ». La référentialité de l'espace scénique à ce « quelque chose dans le monde » est d'ailleurs facilitée par la matérialité de ses éléments : il est un espace concret qui existe dans le monde, et n'est donc pas abstrait comme, par exemple, l'espace romanesque. Cependant, même si l'espace scénique est un espace dans le monde, il n'en est pas un simple prolongement, puisqu'il est aussi une « réalité autonome concrète²⁸⁹ » (il est son propre référent) et est soumis à la dénégation. Ainsi, « ce qui figure dans le lieu scénique, c'est un *réel concret*, des objets et des personnes dont l'existence n'est jamais mise en doute. [Or] s'ils sont indiscutablement existants (pris dans le tissu du réel), ils se trouvent en même temps niés, marqués du signe moins²⁹⁰ », car ils relèvent aussi indéniablement de la fiction.

²⁸³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 63.

²⁸⁴ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, p. 300.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 115.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 121.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 35.

Le psychisme humain, rappelle la sémioticienne, peut aussi être tenu pour un espace²⁹¹. Tout comme l'espace dramatique, l'espace scénique peut donc être également l'icône d'un espace psychique : « un vaste champ psychique où s'affrontent des forces qui sont les forces psychiques du moi [...] les éléments du moi divisé, clivé²⁹² ». Comme dans un rêve, l'espace devient le lieu d'une « spatialisation du moi corporel²⁹³ », expression utilisée par le psychanalyste Sami-Ali et qui rappelle celle de Sarrazac dans *Théâtres intimes*, qui utilise l'expression de « centrifugation de l'intime²⁹⁴ ». À ceci près que, dans l'expression de Sarrazac, ce n'est pas la corporalité qui est mise en espace, mais l'intimité qui se décentralise de l'intériorité et se projette sur scène.

Ubersfeld affirme qu'« à partir du moment où l'espace scénique peut être à la fois la figure d'un texte, mais aussi d'un réseau sociopolitique ou socioculturel, ou d'une topique du moi, on peut considérer qu'il y a entre ces différentes modélisations des bretelles substitutives²⁹⁵ ». C'est l'espace scénique qui établit une relation entre ces modélisations, par le biais d'éléments comme l'éclairage, le son, etc. De même, dans l'espace dramatique peuvent se trouver à la fois un espace social de référence et un espace psychique du moi, dont le lien serait l'espace scénique virtuel de la pièce.

Le degré de référentialité des espaces scénique et dramatique dépend aussi de l'esthétique théâtrale adoptée. Ainsi, le théâtre réaliste « suppos[e] [un] espace purement

²⁹¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 64.

²⁹² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 126.

²⁹³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 66.

²⁹⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 110.

²⁹⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 132.

référentiel, copiant un lieu “réel” ou supposé tel²⁹⁶». Donc, les signes n’auront pas de « signifiante autonome, mais ils devront indiquer avec le plus de précision possible la présence d’un réel concret²⁹⁷». Contrairement à cette approche réaliste, le théâtre symboliste et le théâtre épique, par exemple, favorisent un espace non-mimétique. Il faut cependant noter que l’iconicité ne peut être totalement absente du spectacle, « faute de quoi le fonctionnement proprement théâtral serait bloqué, le théâtre étant la représentation d’un mode d’activité que (si aberrant qu’il paraisse) le spectateur *reconnaît*, ou dont il reconnaît les éléments²⁹⁸». Ubersfeld affirme que, dans le cas du théâtre épique, le signe peut n’avoir qu’une ressemblance lointaine avec l’objet réel, parce que ce qui importe est moins l’effet du réel que le rôle de ce signe dans la fiction et son sens dans la fable²⁹⁹. Encourageant la distanciation chez le spectateur, Brecht favorise un espace qui dévoile la théâtralité et n’est donc pas purement mimétique : on y trouve un décor minimaliste, des comédiens qui, refusant l’illusionnisme, jouent de manière distanciée, des pancartes informant les spectateurs, etc. Toutefois, pour lui, la fable demeure essentielle.

À cet égard, le théâtre postdramatique, qui constitue la frange la plus expérimentale du théâtre contemporain, est considéré post-brechtien, puisqu’il met l’accent, non pas sur le drame et la fable, mais sur la déconstruction, l’hétérogénéité et la pure présence des comédiens. Ce théâtre encourage donc la dynamique scénique et non pas dramatique. L’espace scénique est alors un espace non-référentiel ; c’est un « espace *métonymique* [...] qui n’a pas pour finalité principale de fonctionner symboliquement pour un autre espace fictif mais d’être accentué et

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 142.

²⁹⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l’école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 61.

²⁹⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 121-122.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 61.

occupé comme *continuation* de l'espace réel³⁰⁰». Une usine, un stade olympique, etc., les espaces publics sont dynamisés afin de devenir espaces scéniques.

La plus importante caractéristique de l'espace dans le théâtre contemporain est sa malléabilité. Luc Boucris affirme : « Assouplir l'espace, le rendre malléable, flexible, mobile, voire fluide, tel a été l'effort et le travail de la scénographie au XX^e siècle³⁰¹ ». Ainsi, le fait que les objets scéniques³⁰² puissent être manipulés et leur fonction détournée – Ubersfeld donne l'exemple d'une passoire devenant casque quand mise sur la tête³⁰³ – contribue à la malléabilité de l'espace. De même, un espace neutre ou quasi-vide donne plus de liberté³⁰⁴. Dans *Littoral*, c'est ce qui permet de passer de l'appartement de Wilfrid au salon funéraire. Le changement se fait comme suit :

TANTE LUCIE. Es-tu content du salon au moins ?
WILFRID. C'est correct. C'est un salon. Vous pouvez le voir là, c'est assez simple.
ONCLE MICHEL. Mais c'est très bien pour un salon ! [...]
ONCLE ÉMILE. Mais vous êtes où, là ? [...] Depuis quand on est au salon funéraire ?
[...] Moi je suis encore à l'appartement de Wilfrid. [...]
ONCLE FRANÇOIS. Arrête de nous faire chier et accepte comme tout le monde que maintenant on est au salon funéraire [...] *tout le monde est d'accord pour dire*³⁰⁵ qu'on est au salon funéraire ! (L, p. 42-43)

Par accord tacite, les personnages ont accepté que la cuisine de l'appartement de Wilfrid se transforme en salon funéraire, le simple fait de dire qu'on est en ce lieu matérialisant l'espace

³⁰⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 244.

³⁰¹ Luc Boucris, *L'espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993, p. 21.

³⁰² « L'objet scénique est une chose figurable sur la scène et manipulable par les comédiens », dit Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 109. Ainsi, les éléments du décor ne deviennent objets que s'ils sont utilisés ou déplacés par les comédiens.

³⁰³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 127.

³⁰⁴ On pense ici à l'esthétique théâtrale de Peter Brook qui, dès 1965, disait : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. » (Peter Brook, *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1977 [1968], p. 25).

³⁰⁵ C'est nous qui soulignons.

en question. Le refus de l'oncle Émile d'accepter ce changement dévoile le fonctionnement du théâtre contemporain, stipulant l'accord implicite des personnages/acteurs et des lecteurs/spectateurs quant à la convention de l'espace vide. Cet exemple montre bien le pouvoir de l'imagination et de la parole, mais aussi la flexibilité de l'espace-temps dans le théâtre contemporain, sans quoi ces scènes ne seraient pas réalisables.

La malléabilité de l'espace est donc facilitée par un espace scénique peu chargé, laissant le lecteur/spectateur combler le « vide » par son imagination. Ainsi, contrairement à la passivité du spectateur d'un théâtre de tradition réaliste, le spectateur du théâtre contemporain est actif, puisqu'il a à recomposer les morceaux souvent épars de la pièce ou du spectacle. Le spectateur doit donc être lui aussi un rhapsode (terme utilisé par Sarrazac pour décrire l'écrivain dramatique³⁰⁶), c'est-à-dire qu'il doit assembler les fragments, tout en étant prêt à les dépiécer de nouveau si la pièce/le spectacle lui fournit de nouveaux éléments. Loin de l'univers référentiel, l'espace vide « contraint le spectateur à redonner sens [au signe qu'il perçoit sur scène], à le *resémantiser*³⁰⁷ ». Un espace neutre ou vide est donc « une sorte de page blanche [...] où l'on peut "tout créer" (Chéreau, 1989)³⁰⁸ » ; il construit « un univers scénique qui ne serait plus le mime du monde, mais un monde autonome : l'espace scénique n'est plus le fait de la *mimésis*, mais de *l'artefact*³⁰⁹ ».

³⁰⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981, p. 23.

³⁰⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 100.

³⁰⁸ Marcel Freydefont et al., *Lectures de la scénographie*, Nantes, CRDP des Pays de la Loire, coll. « Carnets du Pôle », 2007, p. 31.

³⁰⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 100.

2.1.2. La pluralité de l'espace au théâtre

Par nature, l'espace au théâtre est double, puisqu'il comporte la scène et la salle, tout comme les espaces scénique et dramatique comportent la scène et le hors-scène. Mais, en plus de cette dualité intrinsèque, le théâtre contemporain joue sur la pluralité spatiale : « Tout se passe comme si l'espace scénique était constitué de morceaux hétérogènes et/ou contenait des éléments mobiles dont le déplacement, la permutation fabriquaient d'autres figures spatiales³¹⁰ ». Ubersfeld énumère les différentes possibilités de pluralité spatiale : le jeu du scène/hors-scène, la diversification des zones de l'espace scénique et, enfin, la coexistence sur scène d'un espace imaginaire et d'un espace social de référence³¹¹. La représentation de ces espaces pluriels peut se traduire par leur séparation matérielle ou, au contraire, par leur emboîtement. Dans ce cas, qui est assez fréquent, on représente par exemple : l'espace imaginaire dans l'espace social, l'espace des domestiques dans celui des maîtres, ou vice versa, dans *Le mariage de Figaro*³¹², etc. Séparés ou emboîtés, ces espaces ne sont cependant pas statiques ; il est donc essentiel d'étudier la mobilité de leurs frontières.

Lotman affirme, dans *La structure du texte artistique*, que « la frontière qui divise un espace en deux doit être impénétrable³¹³ ». Or, Ubersfeld trouve que, « s'il n'y a pas de passage possible d'un espace à l'autre, il n'y a pas de récit, et dans le domaine du théâtre, il n'y a pas de drame possible. [...] [Donc] au théâtre la frontière est sans cesse franchie³¹⁴ ». Ainsi, il est

³¹⁰ *Ibid.*, p. 102.

³¹¹ *Ibid.*, p. 90.

³¹² *Ibid.*

³¹³ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, p. 321.

³¹⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 138.

pertinent d'étudier, s'il y a lieu, ce franchissement de la frontière, ses causes et ses possibles conséquences. Par ailleurs, ayant chacun ses caractéristiques, les différents espaces sont souvent en opposition ; ainsi, une grande part de l'analyse de l'espace « consiste à déterminer les espaces en opposition » et à voir comment ils s'organisent « par clivages à l'intérieur de la scène, ou entre scène et hors-scène³¹⁵ ».

Ces espaces hétérogènes peuvent être le produit d'un montage ou d'un collage : montage dans le cas où leur association se base sur un effet de voisinage, des espaces qu'on associe ou oppose naturellement ; collage dans le cas où ce sont deux espaces incompatibles, qui n'appartiennent donc pas, par exemple, ni à la même temporalité ni au même monde³¹⁶. Les termes de montage et de collage rappellent celui de « bricolage », utilisé par Michel Bonetti pour rendre compte de la projection que fait le sujet sur l'espace dans lequel il vit et de la conjonction qui s'ensuit entre l'espace réel et l'espace projeté. Il dit à ce propos : « Nous construisons un rapport imaginaire à l'espace, au sens où notre cadre spatial est retravaillé, réaménagé par notre capacité à y loger des espaces d'ailleurs, et des significations hétéroclites viennent se superposer aux murs, s'interposer entre ces murs et nous³¹⁷ ». Que ce soit par un effet de montage, de collage ou de bricolage, les mots d'ordre de ces espaces sont la pluralité et l'hétérogénéité³¹⁸, deux caractéristiques qui produisent un effet de décentrement où l'espace est « non seulement dépourvu de centre, mais de sens (dans la double acception du mot)³¹⁹ ».

³¹⁵ *Ibid.*, p. 140.

³¹⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 102.

³¹⁷ Michel Bonetti, *Habiter : le bricolage imaginaire de l'espace*, Marseille, Hommes et Perspectives ; Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Re-connaissances », 1994, p. 17-18.

³¹⁸ Il faut préciser que cette esthétique n'est pas exclusive à l'ère postmoderne. Bien que le théâtre classique vise l'unité, le théâtre baroque, quant à lui, encourage le multiple. La fable baroque « développe simultanément plusieurs "fils", plusieurs actions qui n'ont en apparence rien à voir entre elles, [et] qui adviennent dans des lieux différents » (Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1991, p. 68) ; elle est aussi friande des espaces emboîtés du théâtre dans le théâtre.

³¹⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 103.

Malléable, pluriel, décentré, l'espace du théâtre contemporain est un parfait réceptacle de l'espace intime des personnages. Dans *Théâtres intimes*, Sarrazac affirme que les écritures dramatiques contemporaines – l'ouvrage est publié en 1989, mais cette affirmation s'appliquerait aux dramaturgies actuelles aussi – sont traversées par deux forces contradictoires : l'une centripète, l'autre centrifuge. La première « tend à une reprivatisation de l'espace dramatique et à un recentrement de l'action sur la vie intime des personnages ; [alors que la seconde] fait voler en éclats cette même vie privée et provoque l'explosion – ou l'implosion – du théâtre intime³²⁰». La force centrifuge, sur laquelle il base son analyse du théâtre intime, place donc la vie privée des personnages dans la sphère publique. Ainsi, comme le précise l'auteur, l'intime se théâtralise dans des espaces qui « s'avère[nt] rebelle[s] à tout intimisme ou confinement³²¹ » : il éclôt dans des espaces « fissuré[s], ouvert[s], perméable[s] à l'extérieur³²² ». « L'intime diffère [donc] du secret en ce sens qu'il n'a pas vocation à être celé mais, au contraire, tourné vers l'extérieur, éversé, offert au regard³²³ ». Il se déloge de l'intériorité du moi ou de l'intimisme d'une maison, et se déploie dans des espaces chaotiques et dispersés, dans un éparpillement qui reflèterait la psyché contemporaine qui est, selon Sarrazac, sans ancrage ni repos.

Toujours selon Sarrazac, cet espace intime se révèle dans un espace-seuil : « Celui qui veut nous donner à voir l'intérieur doit lui-même se situer sur le seuil, en ce lieu symbolique d'où l'intimité prend forme³²⁴ ». Puisque le théâtre intime n'est ni intimiste ni individualiste, il

³²⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 107.

³²¹ *Ibid.*, p. 166.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*, p. 67.

³²⁴ *Ibid.*, p. 70.

se situe dans la rencontre, dans le passage « entre une dramaturgie de l'intersubjectivité et une dramaturgie de l'intrasubjectivité³²⁵ ». Le théâtre intime est donc à la croisée du social et du privé.

À ces espaces intimes pluriels, dispersés, fragmentés, y aurait-il un principe organisateur ? D'après Ryngaert, si la fragmentation est le principe esthétique en soi, alors il n'y a pas d'unité : « Le monde *est* cassé, et il est vain de se mettre en quête d'un quelconque effet de puzzle ou d'une loi ordonnatrice³²⁶ ». L'œuvre met donc en avant l'impossibilité de toute construction ou cohérence. Mais si l'on n'est pas dans une esthétique de la déconstruction, ce qui semble organiser l'anarchie, pour paraphraser l'expression de Jacques Derrida, c'est justement l'espace. Ubersfeld souligne que c'est l'espace qui « fait de l'in-signifiante du monde un ensemble signifiant³²⁷ ». Au théâtre, c'est l'espace qui organise le chaos interne de l'œuvre, puisque la pluralité spatiale est contenue sur une même scène, réelle ou virtuelle. L'espace scénique est donc un espace unificateur qui engloberait toute dispersion, et qui établit nécessairement entre les différents espaces des relations de complémentarité ou d'opposition.

2.1.3. L'espace du théâtre et l'espace du roman

Un dernier point qui permettra de spécifier davantage la particularité de l'espace au théâtre est la comparaison des espaces scénique et dramatique à l'espace romanesque. Les caractéristiques de l'espace au théâtre correspondent en partie à celles de l'espace romanesque.

³²⁵ *Ibid.*, p. 86.

³²⁶ Jean-Pierre Ryngaert, « Le fragment en question », dans Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan (dir.), *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) : l'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, coll. « Études théâtrales », 2002, p. 16.

³²⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 123.

En effet, selon Ubersfeld, les figures de la métonymie et de la métaphore, chères au roman, se trouvent transposées à l'univers théâtral :

[...] le travail de l'espace dans le domaine du théâtre est aussi le travail de ces deux figures fondamentales, l'espace dramatique (textuel-scénique) apparaissant la métonymie d'un certain nombre de réalités non théâtrales et la métaphore d'autres éléments textuels et non textuels appartenant ou non à la sphère du théâtre³²⁸.

Toujours selon elle, les objets, dont l'analyse fait partie de l'analyse spatiale, ont une fonction métonymique, puisqu'ils sont le prolongement d'un élément présent ou non sur scène – un vêtement représente, par exemple, une époque ou un objet évoque un lieu –, et ont aussi une fonction métaphorique quand la mise en scène d'objets devient la métaphore d'une idée de l'auteur ou du metteur en scène – par exemple, l'accumulation des objets dans le magasin de la pièce *Les filles du 5-10-15* apparaît comme la métaphore de l'étouffement des adolescentes.

Toutefois, l'espace dramatique se distingue de l'espace romanesque par plusieurs particularités. En effet, contrairement à l'espace romanesque, l'espace dramatique se présente dans une économie de mots : les didascalies internes et externes décrivent brièvement un espace largement dépeint dans le roman, un manque obligatoirement comblé par la mise en scène. Un autre point de divergence spatiale entre le théâtre et le roman concerne la place du narrateur. Sarrazac rappelle que « le drame est action et non point narration, il ressortit au mimétique plutôt qu'au diégétique³²⁹ ». Le théâtre se distingue donc du roman par l'absence d'un narrateur au sens traditionnel du terme – ou même de plusieurs narrateurs dans le cas d'un roman polyphonique –, qui impose, selon le type de focalisation, son point de vue. Certes, dans le

³²⁸ *Ibid.*, p. 120.

³²⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 119.

texte dramatique existe ce qu'Ubersfeld nomme un « scripteur » qui prend en charge les didascalies, mais celui-ci reste relativement spectral et n'intervient pas dans la vision du lecteur/spectateur, du moins pas autant que le ferait un narrateur dans le genre romanesque³³⁰. Cette absence de narrateur et d'un point de vue dominant ferait du théâtre un genre par essence polyphonique, la fable étant prise en charge par le dialogue entre différents personnages. Cependant, soulignant la tendance à la romanisation du théâtre, Sarrazac affirme que, dans le théâtre qui met en scène un récit de vie, le personnage souvenant (comme celui d'Albertine dans la pièce du même nom de Michel Tremblay) a remplacé le personnage agissant³³¹. Ainsi, on retrouve souvent dans le théâtre contemporain des personnages-narrateurs, et ceci est particulièrement vrai pour certaines pièces de la dramaturgie migrante. Ce qui différencie ces narrations de celle des romans est d'ordre spatial : le théâtre opère la mise en espace de l'acte de narration et la coexistence du narrateur et du récit narré sur une même scène.

Cependant, la principale différence entre l'espace théâtral et l'espace romanesque réside sans doute dans sa nature oxymorique. Selon Ubersfeld, le théâtre est en effet « le lieu où figurent ensemble les catégories qui s'excluent³³² ». Ainsi, le scénographe Marcel Freydefont affirme que le théâtre « a cherché dans le confinement à susciter l'infini³³³ ». La scène serait donc ce lieu paradoxal qui « ouvre l'espace – dans la petitesse du théâtre – pour une rencontre régénérante du monde et du moi – et de soi avec l'autre³³⁴ ». Ce phénomène a été décrit par

³³⁰ Il faut toutefois noter que, dans la Grèce antique, le chœur prenait partiellement le rôle de narrateur en présentant la situation, en la résumant et en la mettant en contexte, pour aider le public à suivre les événements. De plus, il commentait certaines situations et montrait, de par ses réactions, comment un public idéal devrait réagir.

³³¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 120.

³³² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 224.

³³³ Marcel Freydefont et al., *Lectures de la scénographie*, Nantes, CRDP des Pays de la Loire, coll. « Carnets du Pôle », 2007, p. 28.

³³⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 12.

Mouawad d'abord furtivement dans la pièce *Littoral*, puis plus explicitement dans la pièce *Seuls*. Dans *Littoral*, Sabbé, décrivant le lieu de son rêve, dit : « nous étions dans un lieu clos, un lieu vaste... nous étions confinés au fond de ce lieu, le long d'un long mur et dans le noir, il y avait du monde, du monde assis, qui nous regardait » (L, p. 90). Le lieu rêvé par Sabbé n'est autre que l'espace théâtral où, plongés dans le noir, des spectateurs regardent les acteurs. Ce cadre, à la fois clos et vaste, est décrit avec minutie par Harwan dans sa thèse sur Robert Lepage, où il expose l'ambivalence de tout cadre, y compris celui de l'espace théâtral, et plus particulièrement de l'espace théâtral contemporain :

Le cadre [...] échappe aux lois du temps et de l'espace et à la loi de la gravité : par le jeu des projections, les personnages passent d'un lieu à l'autre, d'une époque à l'autre en un instant, découvrent l'apesanteur, volent ou tombent d'une hauteur vertigineuse. Ce cadre est le lieu de tous les possibles, mais aussi de tous les rêves, lieu d'apparition, d'imagination, d'inépuisable. Il est donc d'une nature paradoxale : le lieu fini est celui de l'infini, la limite offre l'illimité, la frontière l'ouverture, la borne l'insoupçonné. [...] [L]a surface [...] révèle une profondeur où l'esprit n'étouffe pas sur lui-même mais s'ouvre sur un espace où le corps, enfin libéré, aborde le rivage des sensations retrouvées (S, p. 182).

Ce lieu fini et infini à la fois concorde avec la conception de l'œuvre d'art selon Lotman, définie, rappelons-le, comme étant « la re-production de l'infini dans le fini³³⁵ ». Lieu de tous les possibles, le cadre théâtral brise la linéarité temporelle et l'unicité spatiale, procurant à l'imagination ou aux souvenirs un espace pour se déployer ; il offre donc à l'intimité du personnage la liberté de se manifester. Ainsi, l'espace théâtral contemporain est d'autant plus oxymorique qu'il déploie une pluralité spatio-temporelle au sein du cadre limité qu'est la scène. En ce sens, il rejoint ce que Michel Foucault entend par hétérotopie, un lieu hors de tous les

³³⁵ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, p. 300.

lieux et pourtant localisable, un lieu qui, de par sa spécificité, permettrait « ce qui est impossible ailleurs³³⁶ », qui proposerait des rencontres improbables et ferait éclater les limites spatio-temporelles.

L'étude de l'iconicité de l'espace du théâtre intime a montré que le « moi », en tant que corporalité mais aussi en tant que psyché, peut être spatialisé. Corps, rêves, fantômes, fantasmes, souvenirs trouvent donc leur place sur scène. Un autre élément spatialisé est le temps. La spécificité du temps théâtral réside dans le fait qu'il ne peut être mesuré en lui-même : il n'est possible de le cerner qu'à travers un découpage de la pièce en séquences et à travers l'espace. Parlant du rapport entre temps et espace, Ubersfeld affirme que « le signifiant concret du temps, c'est l'ensemble des signes spatiaux³³⁷ ». Le temps se matérialise donc sur scène à travers l'espace.

La liberté spatio-temporelle du théâtre contemporain implique à cet égard la possibilité de retours en arrière, de doubles temporalités, mais surtout d'une spatialisation de la mémoire. Gaston Bachelard soutient que la mémoire est d'ordre topique, puisque « c'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours³³⁸ ». Ce qui ravive donc le temps du passé, c'est la réactualisation scénique de l'espace du passé. Corroborant cette idée, Michel Bonetti, dans son analyse de l'habitat et des relations humaines, décrit ainsi le processus de condensation du temps en espace : « L'habitat opère [...]

³³⁶ Marcel Freydefont et al., *Lectures de la scénographie*, Nantes, CRDP des Pays de la Loire, coll. « Carnets du Pôle », 2007, p. 12.

³³⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 159.

³³⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014 [1957], p. 28.

une médiatisation de ces relations et spatialise ces moments, et à ce titre c'est une concrétisation du temps qu'il condense et matérialise³³⁹».

Si, dans l'esthétique classique et naturaliste, l'espace avait une fonction plutôt « illustrative, descriptive [et] passive³⁴⁰ », l'espace dans l'esthétique contemporaine a donc une fonction « métaphorique, expressive [et] active³⁴¹ ». Jean Duvignaud souligne l'importance de l'espace sur les représentations imaginaires, et dit que « certaines œuvres se détériorent quand elles ne sont pas présentées dans l'espace qu'elles exigent³⁴² ». De même, la théâtralisation de l'exil aurait échoué si elle avait pris place dans un espace relevant d'une esthétique classique ou naturaliste. S'inscrivant dans l'esthétique théâtrale contemporaine, la dramaturgie migrante a su représenter l'identité migrante de l'exilé dans un cadre spatio-temporel pluriel et clivé, signe et cause de son égarement. L'espace de la dramaturgie migrante relève ainsi pleinement de la conception contemporaine de l'espace au théâtre : un espace métaphorique et oxymorique où l'intime et le social se croisent, et qui apparaît plus puissant que le roman pour figurer la pluralité constitutive du personnage de l'exilé.

2.2. Fonctions de l'espace dans la dramaturgie migrante

Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*

2.2.1. Un espace malléable

Les espaces convoqués dans les pièces de théâtre étudiées sont des espaces de la vie quotidienne : un magasin, une maison, une cuisine, etc., et des pays qui existent sur la carte

³³⁹ Michel Bonetti, *Habiter : le bricolage imaginaire de l'espace*, Marseille, Hommes et Perspectives ; Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Re-connaissances », 1994, p. 36.

³⁴⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 37.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1977, p. 59.

mondiale : l'Italie, la Grèce, le Liban et le Chili. Ces espaces sont, à la fois, des lieux d'échanges qui reflètent les interactions sociales et familiales dans le monde, et les lieux d'évènements historiques reconnaissables : la guerre au Liban, la dictature au Chili, etc. Certains espaces de la dramaturgie migrante sont particulièrement mimétiques pour le public québécois du fait qu'ils prennent place dans le paysage québécois – climat froid, ville québécoise, accent québécois, etc. – et que les auteurs s'y réfèrent en utilisant les appellations québécoises : le terme de « dépanneur » remplace ainsi celui d'épicerie, et le terme de « 5-10-15¢ », bien qu'inutilisé aujourd'hui, remplace celui de magasin général.

Toutefois, ces espaces mimétiques sont aussi des espaces malléables. Loin de demeurer une réalité statique, ils sont maniés et transformés par l'auteur, le metteur en scène ou les comédiens sur scène, prenant différentes formes et significations sous les yeux du lecteur/spectateur. Par exemple, dans *L'attente*, suite à une tentative de suicide, Manuel se trouve dans une chambre d'hôpital ; or la table à laquelle il s'assoit dans sa chambre se transforme en une table de café et ses cheveux deviennent complètement blancs (A, p. 83). Il y a donc, dans une même scène, un saut spatio-temporel ménagé d'habitude entre deux scènes ou tableaux. La fonction de la table est restée la même, mais il y a eu un glissement d'une table d'hôpital à une table de café. Le minimalisme du décor contribue à la malléabilité de l'espace, puisque si la chambre d'hôpital avait été entièrement représentée, avec le lit, les murs blancs, les appareils, le glissement vers l'espace du café n'aurait pas été évident. De même, dans *Littoral*, le père écrit une lettre à Wilfrid, attablé dans un café (L, p. 51). Il partage avec lui un moment passé avec sa femme sur une plage de leur pays d'origine. En lui racontant ce souvenir, l'espace du café se transforme en plage, où le père et la mère, jeunes, marchent sous la pluie.

La malléabilité de l'espace permet le glissement d'un espace vers un autre, mais aussi la présence simultanée de plusieurs espaces sur scène. En effet, dans l'exemple cité, il y a trois espaces qui coexistent. Le premier est l'espace de la chambre de Wilfrid où le spectre du père accompagne son fils à l'ouverture de ses lettres. Cet espace du présent accueille des espaces du passé : l'espace du café, où le père a écrit la lettre, et l'espace de la plage qui est l'espace du souvenir raconté dans la lettre. Cette scène est un parfait exemple de la pluralité spatiale à l'œuvre dans la dramaturgie migrante : la scène fait cohabiter plusieurs espaces qui, par ailleurs, s'excluraient, du fait qu'ils appartiennent à différentes temporalités ou géographies. Elle devient donc le lieu d'un montage ou d'un collage d'espaces, s'opposant par là à l'uniformité de la réalité. Un autre exemple qui illustre la pluralité spatiale est celui de la présence simultanée de Wilfrid dans trois espaces différents. La didascalie précise : « *Wilfrid est dans deux bureaux et un magasin. Un préposé et un agent des pompes funèbres, un vendeur* » (L, p. 33). Il y a donc trois dialogues qui se superposent dans trois espaces différents. Le seul point commun est Wilfrid, mais même sa parole se trouve multipliée : « On m'a dit de venir vous voir. On m'a dit de venir vous voir. J'ai besoin de vous voir » (L, p. 33). Ces espaces et ces dialogues pluriels montrent certes le chaos interne (et externe) qu'expérimente Wilfrid suite au décès de son père, mais ils révèlent aussi la capacité du théâtre à jongler avec plusieurs espaces.

La pièce *Addolorata* comporte aussi des scènes de pluralité spatiale. La didascalie introductive indique la présence d'Addolorata à deux âges différents – une jeune fiancée et une femme mariée depuis dix ans – ainsi que la présence de Johnny, joué, lui, par un seul comédien. Ces trois personnages se retrouvent parfois ensemble, comme dans la cinquième scène où se superposent deux dialogues de couple, le dialogue de Johnny et de sa fiancée, et celui de Johnny et de sa femme, qui ont lieu dans deux espaces différents, celui de la maison du père

d'Addolorata et celui de la maison de son mari. Ainsi, on retrouve sur une même scène trois personnages, présents dans deux espaces différents, Johnny étant l'axe qui lie les deux dialogues et les deux espaces – Johnny « *ne bougera que sa tête selon la provenance des voix* » (Ad, p. 37).

Deux types de pluralité spatiale sont particulièrement présents dans le corpus étudié : celui qui fait coexister l'espace du narrateur et l'espace de l'histoire narrée, et celui qui fait coexister les espaces du présent et du passé. Dans l'exemple cité ci-dessus, extrait de *Littoral*, l'espace du narrateur – le café dans lequel écrit le père – et l'espace de l'histoire narrée – la plage sur laquelle se promènent le père et la mère – sont présents sur la même scène, réelle ou virtuelle. De même, la scène de la naissance de Wilfrid (L, p. 61) figure deux espaces : celui de la narration du père et celui de la naissance de Wilfrid. Ainsi, dans plusieurs scènes des pièces de notre corpus, le personnage qui raconte un événement passé voit son récit se matérialiser. Dans *Forêts*, Edmond relate à Loup les événements qui se sont déroulés, par le passé, dans la forêt : les personnages de l'histoire, à savoir Edmond jeune et Odette, apparaissent sur scène, coexistant ainsi avec l'espace du narrateur Edmond et de son interlocutrice Loup. De même, dans *L'attente*, Matilda raconte l'arrivée de ses parents à Montréal, ce qui matérialise Manuel et Rosa et l'espace de l'aéroport ; elle est d'ailleurs présente dans plusieurs scènes de la pièce (A, p. 11, 18, 30, 41, 45, 46, 53, 57, 61 et 84) en tant que narratrice-témoin. Ainsi, on retrouve souvent sur une même scène le personnage narrateur, le personnage narrataire et les personnages de l'histoire racontée. Ceux-ci sont matérialisés aux yeux des autres personnages ainsi que des lecteurs/spectateurs. Wilfrid, parlant de son père, dit au juge : « L'homme avec le chapeau, ça, c'est mon père » (L, p. 25) ; de même, dans *L'attente*, Matilda, en racontant l'histoire de ses parents, les désigne : « Elle, c'est Rosa, ma mère » (A, p. 11). Les pronoms démonstratifs « ça » et « ce » indiquent que les personnages du récit peuvent être désignés et qu'ils sont, en

conséquence, réellement présents sur scène et ne sont pas uniquement de l'ordre du mémoriel. Enfin, bien que ce soit généralement la narration qui actualise les scènes du passé, dans *Incendies*, c'est le silence qui suscite les flash-back, l'écoute du silence de la mère, enregistré sur cassette, engendrant la matérialisation des scènes passées. Ainsi, il y a deux espaces sur scène : celui de l'écoute du silence – la mémoire refoulée ou tue de la mère – et celui du souvenir – l'histoire de la mère, matérialisée sur scène.

La coexistence de l'espace du narrateur et de celui de l'histoire narrée, ainsi que celle des espaces du présent et du passé, soulignent la double appartenance de l'exilé. Cependant, pour que les espaces du passé (liés au pays d'origine) puissent être projetés dans les espaces du présent (liés au pays d'accueil), ils ont dû, dans un premier temps, devenir des données intérieures :

L'expérience spatiale, expérience de l'extériorité, [...] se voit intérioris[ée] par l'exil, maîtris[ée] par sa sensibilité, totalement humanis[ée] et subjectivis[ée]. Les décors de l'extérieur deviennent des dimensions de l'intérieur³⁴³.

L'exil qui éloigne le personnage de son espace originel l'oblige à intérioriser les espaces de son enfance afin de les préserver. Or, au théâtre, ces espaces ne restent pas de l'ordre de l'intériorité, puisqu'ils se projettent sur scène. Il y a donc deux mouvements qui caractérisent l'espace dans la dramaturgie migrante : le premier est l'intériorisation des « décors de l'extérieur³⁴⁴ », le second est l'extériorisation de l'espace intérieur sur une scène malléable et plurielle. Ce double mouvement d'intériorisation et d'extériorisation explique que les espaces de la dramaturgie migrante sont souvent de l'ordre de l'intime. Celui-ci se manifeste sous plusieurs aspects : la

³⁴³ Shmuel Trigano, *Le temps de l'exil*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite bibliothèque », 2001, p. 22.

³⁴⁴ *Ibid.*

scène devient le lieu imaginaire de la théâtralisation du souvenir et du retour du refoulé, mais aussi du corps et de ses blessures.

La théâtralisation du souvenir est surtout présente dans les pièces de Mouawad et dans *Una Donna* de Micone. Dans cette dernière, les scènes se partagent entre celles où la narratrice de 39 ans fait le récit de sa vie intime et celles où ses souvenirs se théâtralise, donnant place à Annunziata à 19 ans et à 29 ans. De même, dans la trilogie de Mouawad, l'effort des enfants à éclairer le passé de leurs parents crée sur scène un double espace : celui du présent de la quête et celui des intimes souvenirs actualisés sur scène.

Quant au retour du refoulé, il est surtout présent dans *Littoral* et dans *L'attente*. Dans la première pièce, le spectre du père vient accompagner Wilfrid dans sa quête identitaire et le pousse à voyager dans son pays natal afin de redécouvrir une part oubliée de lui-même. Dans la deuxième, Tania se manifeste à plusieurs reprises dans la pièce et ses apparitions torturent son frère, coupable de l'avoir dénoncée aux autorités chiliennes et d'avoir causé sa mort.

L'imaginaire se répand aussi sur la scène de la dramaturgie migrante. Les deux pièces les plus représentatives de cette manifestation sont *Littoral* et *Jeux de patience*. Dans *Littoral*, l'imaginaire de Wilfrid se théâtralise sur scène par le biais du chevalier et du réalisateur, deux personnages issus de l'enfance du personnage principal et qui l'aident à affronter les difficultés de la vie adulte. Dans *Jeux de patience*, Samira représente le monde imaginaire de l'écrivaine M/K. L'espace de Samira se superpose donc à l'espace de la réalité, qui est celui de M/K et de la Mère. Cette dernière ne voit d'ailleurs pas Samira, tout comme l'entourage de Wilfrid ne voit pas le chevalier et le réalisateur.

Finalement, l'intimité du corps se spatialise sur scène. Dans *Littoral*, Wilfrid présente sa tête comme un lieu. Parlant de son père, il dit : « peut-être qu'il trouvait que ma tête était

suffisamment encombrée, avec toutes ces ombres qui me suivent sans jamais me lâcher » (L, p. 24). Ces ombres insistantes sont le chevalier, le réalisateur et son équipe ; leur théâtralisation signifierait donc que c'est la « tête » de Wilfrid qui se déploie sur scène. De même, dans *Seuls*, le coma de Harwan se spatialise, devenant un territoire que le personnage arpente (S, p. 166). Le lecteur/spectateur assiste à plusieurs scènes où Harwan travaille, se promène, parle au téléphone, voyage en Russie, pour découvrir à la fin de la pièce que le personnage était plongé dans un coma : toute la pièce est donc la spatialisation de son activité cérébrale. Aussi, le retour de Harwan à son identité d'origine est théâtralisé physiquement par sa violente mort symbolique : il s'éventre, se crève les yeux (S, p. 171), et par sa renaissance : il se savonne longuement, il a les mains propres et l'esprit clair, il peint longtemps (S, p. 177).

Sur la scène de la dramaturgie migrante se déploie donc la scène de l'intime : les souvenirs, les blessures, les peurs, les rêves, l'imaginaire. Tous ces espaces de l'intime se superposent à l'espace du réel et du présent, formant un tout où se rencontrent, comme l'explique Sarrazac, le subjectif et l'objectif³⁴⁵. Malléables et pluriels, les espaces de la dramaturgie migrante ne sont donc pas une simple réplique du réel. Ils s'inscrivent dans l'esthétique contemporaine de l'espace au théâtre : tout en gardant un degré de mimétisme et d'iconicité avec le monde, ils sont un espace libre et ouvert dont la polysémie révèle « un certain rapport créatif des hommes aux choses³⁴⁶ ». Toutefois, dans la dramaturgie migrante, l'espace n'est pas uniquement une ressource scénique apte à figurer l'intimité des personnages. Il apparaît comme un des enjeux essentiels des pièces du corpus étudié : il ne constitue pas

³⁴⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 71.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 149.

simplement une représentation du conflit identitaire des exilés, mais en est, bien souvent, la cause principale.

2.2.2. L'espace comme enjeu actantiel

Pour montrer que l'espace est un enjeu essentiel dans la dramaturgie migrante, l'exemple de la pièce *Migrances* où l'on suit la vie de trois personnages appartenant à trois différentes générations, à savoir le père, le fils et le petit-fils, est très éloquent. Cette pièce met en scène un père, Franco, qui quitte un village habité et qui y revient quand il est désert, par refus de le voir disparaître. Son fils, Luigi, refuse de revenir en Italie, mais habite imaginativement ce village par ses souvenirs et le transmet, à l'aide de la narration, à son fils, Nino. Ce dernier, une fois en Italie, est désenchanté devant la réalité du village, mais apprend graduellement à l'apprécier et se met même à imaginer ce qu'aurait pu être sa vie s'il était né là-bas. Cette pièce retrace l'histoire de trois générations, trois récits de vie liés à l'espace qui en détermine en quelque sorte la structure profonde. Il en va de même dans l'ensemble des pièces de notre corpus, où l'importance de l'espace se vérifie par les multiples fonctions qu'il occupe dans le schéma actantiel.

Dans sa présentation du schéma actantiel, Ubersfeld rappelle que l'actant peut être un personnage ou une abstraction, et qu'il peut être scéniquement présent ou absent. Ainsi, dans les pièces du corpus étudié, l'espace – présenté ou non scéniquement – est un actant à part entière : il est Destinateur, Objet, Adjuvant, et parfois même Opposant.

Il est Destinateur lorsqu'il stimule la quête du Sujet. Dans la préface de la pièce *Déjà l'agonie*, Monique Larue affirme que « [le] principal acteur de la pièce de Micone reste invisible : c'est le sentiment du lieu dévolu à l'être humain » (D, p. 11). Cet acteur caché dans

les coulisses rappelle l'image du « Grand Absent » mentionné par Sarrazac, pour qui, « au théâtre, il faut chercher l'absent, le Grand Absent, celui qui, depuis un seuil d'invisibilité, oriente le drame³⁴⁷ ». Orientant le drame, ce « Grand Absent », ce « principal acteur invisible », qui occuperait la fonction du Destinateur, serait donc le souvenir du pays d'origine – ou la projection dans un espace imaginaire –, qui déclenche la quête du personnage. En ce sens, il serait le manque qui stimule l'action du Sujet³⁴⁸.

L'espace occupe aussi la fonction de l'Objet : il est ce vers quoi tend le personnage exilé. Cet Objet prend parfois les traits du pays d'origine, pays quitté mais aussitôt accaparant l'intimité de l'exilé, puisque, comme le rappelle Shmuel Trigano en parlant de la relation entre l'exilé et son pays d'origine : « Cette terre aura encore plus de présence en lui lorsqu'il l'aura perdue et qu'il se la remémorera³⁴⁹ ». D'ailleurs, une relation d'interdépendance s'établit entre le pays d'origine et l'exilé. Ainsi, dans *Déjà l'agonie*, le père refuse que son village se meure. Il déclare, tragique : « le village ne mourra pas avant moi » (D, p. 77), révélant une relation fusionnelle et presque essentielle entre lui et son espace d'origine. De même, dans *Jeux de patience*, l'écrivaine M/K tente de ressusciter son pays d'origine à travers l'écriture, de peur de disparaître avec lui. Elle affirme : « Le pays de mon enfance est mort avant moi. [...] Si je n'arrive pas... à l'écrire... je mourrai avec lui... » (J, p. 43). Ce lien tragique existant entre le pays d'origine et le personnage semble exprimer, à la fois, la culpabilité du personnage de s'être exilé et la peur de voir périr le moi d'origine associé au pays de l'enfance. Par ailleurs, l'Objet

³⁴⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 52.

³⁴⁸ Le schéma narratif établi par Propp stipule que l'état initial d'une histoire est perturbé soit par un méfait, commis par le sujet ou par un autre personnage ou entité, que le sujet doit réparer, soit par un manque que le sujet doit combler.

³⁴⁹ Shmuel Trigano, *Le temps de l'exil*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite bibliothèque », 2001, p. 20.

prend parfois les traits du pays d'accueil, pays rêvé, susceptible de réaliser toutes les aspirations du Sujet. Cet élan vers un pays d'accueil prometteur est ce qui a d'ailleurs encouragé l'exil des personnages. Enfin, l'Objet prend parfois les traits d'un espace imaginaire vers lequel tend inlassablement le personnage exilé. Perdu entre un pays d'origine rejeté et un pays d'accueil démythifié, l'exilé cherche encore son « chez-soi » et ne le trouvera que dans un ailleurs onirique. Dans la dramaturgie migrante, c'est donc souvent l'espace, d'origine ou d'accueil, présent ou absent, réel ou imaginaire, qui à la fois « oriente le drame » en suscitant les actions du Sujet, et qui est l'Objet de la quête.

En outre, l'espace occupe parfois la fonction de l'Adjuvant – dans les pièces de Mouawad, par exemple, c'est un itinéraire spatial qui aide les personnages dans leur quête respective – et parfois la fonction de l'Opposant – dans *Les filles du 5-10-15¢*, c'est l'espace du magasin qui empêche les filles de réaliser leurs rêves et, dans *Migrances*, c'est l'espace du pays d'accueil qui empêche Luigi et Nino de s'établir en Italie. La déchirure spatiale et identitaire est d'ailleurs parfaitement illustrée à la fin de cette pièce où la décision de rester en Italie ou de repartir à Montréal partage toute la famille.

Enfin, il se peut que ce soit le même espace, par exemple celui du pays d'origine, qui est à la fois l'Objet de la quête et l'Opposant à cette quête. Dans la pièce *L'attente*, Manuel ne rêve que de retourner à son pays d'origine, le Chili ; pourtant, ce qui l'empêche de revenir, c'est ce même pays d'origine qui est encore gouverné, selon lui, par la dictature. Manuel est pris donc entre un Chili fantasmé et un Chili réel et castrateur. Ainsi, et là réside en partie la singularité de la dramaturgie migrante, l'espace est souvent à la fois Objet et Opposant, ce qui exacerbe le

clivage identitaire du Sujet, puisque, comme le rappelle Ubersfeld, le triangle actif ou conflictuel est celui du Sujet-Objet-Opposant³⁵⁰.

Occupant plusieurs fonctions dans le schéma actantiel, l'espace se présente comme essentiel et gouverne la structure des pièces de la dramaturgie migrante. Il illustre bien comment « le lieu, à la fois vital et précaire, est l'objet d'investigation de l'écriture migrante³⁵¹ ».

2.2.3. Spatialisation de l'identité

Enjeu principal des pièces, l'espace l'est aussi parce qu'il relève souvent de l'ordre de l'identitaire. L'identité du lieu et celle du personnage sont deux éléments en interaction, la description de l'un renvoyant à l'autre. Dans *Littoral*, quand Thomas décrit la différence existant entre sa femme Jeanne et lui, d'un côté, et la famille maternelle, de l'autre, il dit : « Eux, là-bas sous les toits, derrière leurs fenêtres, leurs barreaux, nous sous la pluie » (L, p. 52). Pour décrire la rigidité physique et morale de la famille de sa femme, Thomas n'a eu qu'à décrire leur espace. Leur enfermement physique, connoté par la préposition « derrière » et le nom « barreaux », devient le signe d'un enfermement moral qui s'oppose à la spontanéité de Thomas et de Jeanne qui n'ont pas peur de rester sous la pluie.

Ce lien entre l'espace et l'identité est aussi manifeste dans les questionnements de Wilfrid. À plusieurs reprises, le personnage pose simultanément des questions sur son identité et sur sa localisation, comme si celles-ci étaient inextricablement liées : « D'où je viens moi ? qu'est-ce que je suis ? » (L, p. 56), et aussi : « On est où là ? on est où ? et moi, je suis qui moi,

³⁵⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 63.

³⁵¹ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2005, p. 108.

je suis qui ? » (L, p. 27), phrase dont la conjonction « et » semble articuler un rapport non pas de coordination mais de causalité. Aussi, sa perte identitaire dans la première partie de la pièce se traduit par un égarement spatial : « Je marche, je veux bien, mais pour aller où ? » (L, p. 16), « Je ne sais pas où elle est, la morgue » (L, p. 19), « Je ne sais pas du tout où je devrais l'enterrer moi » (L, p. 34).

La corrélation entre identité et localisation est aussi clairement exposée par Jeanne dans la pièce *Incendies*, lorsque le personnage explique la théorie des graphes selon laquelle chaque être définit son identité selon sa place dans le polygone. Une fois qu'elle apprend l'existence d'un père et d'un demi-frère, sa place habituelle dans le polygone est bousculée : « Je croyais connaître ma place dans le polygone auquel j'appartiens. Je croyais être ce point qui ne voit que son frère Simon et sa mère Nawal. Aujourd'hui, j'apprends qu'il est possible que du point de vue que j'occupe, je puisse voir aussi mon père [...], un autre frère » (I, p. 21). Sa place est modifiée par les nouvelles informations qui viennent remodeler son identité. Jeanne devra découvrir et redessiner sa nouvelle place dans le polygone. Pour cela, elle entreprendra, comme Wilfrid, un voyage initiatique qui lui dévoilera une identité aux antipodes de la première.

Trouver sa place est ce à quoi tend aussi Loup dans *Forêts*. Elle affirme : « J'ai peur de ne pas trouver ma place dans le monde ! C'est important ça de trouver sa place dans le monde quand on a seize ans » (F, p. 71). Ces paroles font écho à celles d'un autre personnage de la pièce, qui demande : « C'est important, non, de trouver un sens à sa vie et une place dans le monde quand on a vingt ans, non ? » (F, p. 95). Avoir sa place dans le monde et savoir où on se situe par rapport aux autres contribuent à façonner l'identité, comme le souligne Éric

Landowski pour qui « toute quête de soi passe par un processus de *localisation du monde*³⁵² ». Dans cette optique, le jeune Wilfrid de la pièce *Littoral* ne souffrait pas seulement d'une absence physique de son père, mais surtout d'une absence de localisation de celui-ci. Il lui reproche : « Te rends-tu compte que je ne savais jamais où tu étais, te rends-tu compte que j'aurais tellement été fier de dire que mon père est un homme qui voyage, un poète sur les grandes mers du monde [...] ? » (L, p. 55). La localisation du père aurait attribué à celui-ci une identité d'artiste et de bohème, qui aurait contenté le jeune Wilfrid.

En outre, le lieu déteint sur l'identité des personnages, contribuant donc à définir et à façonner celle-ci. La pièce *Le cerf-volant* en est un bon exemple. En effet, dans cette pièce, Dimitri et Stella se sentent confinés à un espace précis et à une identité qui y est associée. Dimitri étouffe d'être juste un épicier ; il affirme, frustré : « tout le monde penser que Dimitri sait parler seulement patates » (C, p. 109). L'identité de Dimitri, sa personnalité et ses centres d'intérêts semblent fatalement liés à son travail et à l'espace de l'épicerie. Même son rôle de mari est entaché par sa profession, puisque, selon lui, aux yeux de sa femme, il n'a été « rien qu'un épicier » (C, p. 132). Si Dimitri souffre de n'être qu'un épicier, s'il se sent piégé dans une identité limitée à l'espace de l'épicerie, sa femme, Stella, sent aussi son identité réduite à l'espace de la cuisine, qui finit par s'ériger comme un mur entre elle et son mari : « DIMITRI : Chaque fois que j'essaie de m'approcher de toi, tu me brandis la cuisine ! / STELLA : Quand est-ce que tu m'approches à moins qu'il ne soit question de cuisine ? » (C, p. 149). L'espace de la cuisine et celui de l'épicerie deviennent des obstacles dans le couple Dimitri-Stella, puisqu'ils génèrent des identités restreintes. De fait, Dimitri devra monter sur le toit afin de sortir des

³⁵² Cité par Janet M. Paterson, « Identité et altérité : littératures migrantes ou transnationales ? », dans *Interfaces Brasil/Canada*, n° 9, 2008, p. 92.

espaces connus qui le castraient, sortie des frontières qui va lui permettre de se rapprocher de sa femme.

Deux personnages dont l'identité est aussi conditionnée par l'espace qu'ils occupent sont les adolescentes de la pièce *Les filles du 5-10-15¢*. Kaokab refuse à plusieurs reprises l'espace du magasin et l'identité de vendeuse qui y est associée :

Kaokab : En tout cas, moi, j'aimerais mieux mourir, j'aimerais mieux crever de faim, j'aimerais mieux faire le trottoir que de travailler comme vendeuse.

Amira : Qu'est-ce que tu fais là, ma chère, tu travailles pas comme vendeuse ?

Kaokab : Mais là, c'est pas pareil, je suis obligée (Fi, p. 19).

Elle refuse cet espace-identité qui l'empêche de poursuivre ses études, de fréquenter des Québécois de son âge, etc. Toutefois, elle semble condamnée à y rester : « c'est jamais fini ! Jamais fini ! Demain matin, on va encore être là » (Fi, p. 36), « Kaokab : est-ce que tu crois qu'on pourra sortir d'ici... avant... que le magasin se vende ? / Amira : Non » (Fi, p. 39). Toute la pièce n'est donc que la lutte des adolescentes, et plus particulièrement de Kaokab, contre l'identité imposée par l'espace du magasin général. Être épicier, ménagère ou vendeuse est certainement un rôle et non pas une identité, mais les personnages décrits ci-dessus semblent tellement associés à l'espace de leur fonction que leur identité semble s'y limiter.

L'espace a non seulement la capacité de définir l'identité des personnages, mais aussi celle de renverser leurs rapports de pouvoir. Dans *L'attente*, la didascalie de la présentation des personnages précise que Manuel et Rosa, deux immigrés politiques, vivent l'exil différemment : lui vieillit dans la pièce ; elle aussi, mais « *pas de la même manière. Elle est de plus en plus forte au fur et à mesure que la pièce avance* » (A, p. 9). L'exil renforce Rosa et affaiblit Manuel ; cependant, ce changement n'est pas le simple produit du passage du temps : il est aussi dû à l'influence exercée par l'espace de l'exil. En effet, celui-ci est vécu différemment par les

personnages : Manuel refuse de faire le deuil de son pays d'origine et l'attente du retour le transforme en fantôme vieillissant, tandis que Rosa, plus réaliste et ayant eu le courage de retourner plusieurs fois au Chili, devient forte suite à ses expériences d'exil. Cette différence éloigne le couple, qui finit par se séparer.

Dans *Le cerf-volant*, suite à leur exil, le couple de Dimitri et de Stella subit aussi des changements. L'exil a modifié les rôles, puisqu'il force Dimitri à travailler comme épicier, un emploi qu'il aurait évité en Grèce. Stella lui dit, sarcastique : « vous la méritez bien, l'expatriation, les hommes grecs. Oui, il y a une justice. [...] Regarde ce que vous faites pour gagner votre pain. En Grèce, vous refusiez de faire le marché ou de laver une assiette » (C, p. 76). De son côté, le rôle de Stella reste celui de la femme au foyer, mais toutefois elle se révolte de plus en plus contre cette fonction restreinte, comme en témoignent ses propos ironiques où elle se réfère à elle-même comme étant la bonne et à son mari comme étant le maître : « Oh ! Pardon, c'était à la bonne de la faire. Pardon » (C, p. 28), « Serait-ce parce que je suis une femme comblée ? (*Dimitri lui jette un regard meurtrier*) Oh ! pardon, maître. Je commence à devenir un peu cynique avec les années. Pardon » (C, p. 89). Ainsi, elle ose dire des pensées qu'elle aurait tues en Grèce, et finit même par battre son mari, acte qui serait probablement impensable en Grèce. Ce qui déclenche ce renversement n'est cependant pas seulement l'espace du pays d'accueil, confiné à un ghetto assez restreint, mais surtout la montée au toit qui va dévoiler plusieurs désirs préalablement inexplorés et modifier la dynamique du couple, à la fois négativement et positivement.

L'exemple le plus emblématique du lien intime entre espace et identité est celui du rapport à la maison dans les pièces de Marco Micone. La maison chez Micone symbolise certes une réussite économique post-exil, mais elle représente surtout un espace d'appartenance pour

des exilés qui ne s'identifient pas nécessairement au pays d'accueil. À cet égard, Simon Harel suggère que « la maison constitue peut-être aussi un refuge psychique, une certaine forme de sécurité narcissique contre les transformations non souhaitées de notre monde intime³⁵³ ». Au sein d'une migrance identitaire, la maison serait une assise réconfortante, une ancre sécurisante qui empêche d'aller à la dérive. Dans *Silences*, la raison de l'exil d'Alberto est liée à l'achat d'une maison : « La maison sera terminée... nous serons enfin *chez nous*³⁵⁴ » (Si, p. 37), « il faut acheter une maison... il faut qu'il naisse *chez nous*³⁵⁵ » (Si, p. 47). L'acquisition d'un « chez-nous » consoliderait le sentiment d'être d'Alberto, symboliserait un succès relatif et validerait son exil. Or, une fois le rêve réalisé, la femme d'Alberto, Giulia, propose de vendre leur grande maison et d'en acheter une plus petite, afin de se permettre de vivre plus aisément, de faire des voyages. La réaction d'Alberto se fait violente : « Tu voudrais me priver de ma maison ? Qu'est-ce qui me resterait ? Rien... Il me resterait absolument rien... sauf cette fatigue que je traîne du matin au soir et cette tête qui me tourne comme si j'étais au bord du précipice » (Si, p. 69-70). La maison apparaît ici comme un prolongement identitaire qui apaise le personnage ; sans elle, il serait privé d'un organe essentiel à sa survie.

Dans *Gens du silence*, première version de *Silences*, le même personnage, prénommé alors Antonio, a une réaction similaire. Il utilise dans son plaidoyer certaines phrases dignes de mention :

Vous n'en voulez plus de la maison ? Allez-vous-en. Moi j'en ai besoin de cette maison. J'en aurai toujours besoin. Parce que moi j'suis un vrai immigrant et pour les gens comme moi, la maison est plus qu'une maison... beaucoup plus qu'une maison. [...] Ma maison devait être grande pour contenir tous mes rêves. [...] Quand ton pays

³⁵³ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005, coll. « Théorie et littérature », p. 203-204.

³⁵⁴ C'est nous qui soulignons.

³⁵⁵ C'est nous qui soulignons.

et ta famille t'ont abandonné. La maison alors est beaucoup plus qu'une maison. La maison, c'est un peu comme mon pays (G, p. 121-122).

La maison n'est plus un simple habitat, mais un refuge qui apparaît comme un substitut du pays d'enfance, un espace d'appartenance, une raison d'être, et aussi un prolongement identitaire, puisqu'elle devient apte à « contenir tous [ses] rêves ».

Dans *Migrances*, Franco ressent une appartenance non pas à sa maison à Montréal, mais à celle de son pays d'origine. Refusant la démolition complète de celle-ci, il décide d'aller en Italie la « sauver » : « C'est ma maison. Ma seule maison » (M, p. 34). L'identification de l'individu à la maison est ici très symbolique. Bachelard compare la structure de la maison, cet « être vertical », à celle de l'être intérieur, la cave correspondant à l'inconscient, le toit à la rationalité³⁵⁶. La fragilité de la maison de Franco mime donc la sienne, la peur de l'effritement de sa maison se lisant comme l'angoisse de son propre vieillissement.

Dans ces exemples, extraits des pièces de Micone, la maison semble indissociable de l'identité du père. La femme n'a pas ce rapport identitaire à la maison ; pour elle, il s'agit d'un espace fonctionnel qui ne doit pas soumettre la famille à des privations. Pour les enfants, non plus, la maison n'est pas un double identitaire. Cette particularité s'expliquerait probablement par le fait que le père est bien souvent celui qui a choisi l'exil et qui, en conséquence, se sent responsable du confort économique de sa famille. Par ailleurs, la mère et les enfants ont un rapport perturbé à la maison parce que, d'un côté, celle-ci étant un substitut du père, ils transposent leur rapport conflictuel au père sur la maison ; et, de l'autre, la maison devient le symbole de l'aliénation subie en exil.

³⁵⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014 [1957], p. 34.

Le dernier exemple qui souligne le rapport entre identité et espace est celui de la pièce *Seuls*. Harwan est le fils prodigue revenu vers les couleurs et la peinture. Son cheminement identitaire, mis en scène tout au long de la pièce, s'achève quand le personnage découvre enfin son « cadre » : « *Il saisit le couteau. Il fissure la paroi. Il grimpe dans la peinture. Harwan traverse les couleurs. Harwan est à présent dans le ventre du tableau. Il est à jamais dans son cadre* » (S, p. 184). L'identité et l'espace fusionnent, le personnage de Harwan devenant carrément tableau. Il ne fait qu'un avec les couleurs ; il est revenu à l'espace originel, au ventre du tableau, substitut du ventre maternel, où il est enfin dans son élément.

Être un exilé est en soi une identité spatiale. Entre les longues heures passées au travail et les heures passées à la maison, l'exilé, surtout de première génération, laisse ses pensées errer à imaginer ce qu'aurait été sa vie dans son pays d'origine ; il pense au retour, sans parfois jamais retourner ; il pense à la déception encourue dans le pays d'accueil, puisque tout ailleurs matérialisé déçoit d'une façon ou d'une autre. Parfois, il s'accroche sauvagement à un îlot qui symboliserait son « chez-soi », détruisant tout ce qui risquerait de l'en priver, et, parfois, il rejette violemment un espace d'accueil qui lui impose une identité qu'il refuse d'assumer. S'il permet à ses pensées de se hasarder dans de nouveaux territoires, il se projette, encore une fois, dans un ailleurs apaisant.

L'exilé de seconde génération est, lui aussi, marqué par le sceau d'une identité spatiale complexe, même s'il est né au Québec. En effet, les récits concernant le pays d'origine, contés rituellement par les parents, instaurent en l'enfant une absence, le manque d'un espace identitaire qu'il n'a jamais connu. De rêves en fantasmes, cet espace d'origine devient un espace fondateur idéal qui s'oppose à la réalité monotone du pays d'accueil. Cherchant l'apaisement, plusieurs immigrants de seconde génération font un voyage initiatique dans

l'espoir de se réconcilier avec cette partie fuyante d'eux-mêmes. L'immigré de première et de seconde génération passe donc sa vie à errer, réellement ou virtuellement, entre le pays d'origine et le pays d'accueil, en se reposant parfois dans un ailleurs offrant une échappatoire momentanée au conflit identitaire et spatial.

2.3. Du pays d'origine au pays d'accueil

Les espaces de la dramaturgie migrante se groupent en quatre catégories : l'espace du pays d'origine, celui du pays d'accueil, l'espace pluriel où se côtoient ou se confrontent les espaces d'origine et d'accueil et, enfin, un espace qui reflète l'identité migrante du personnage, réconciliant les identités d'origine et d'accueil, ce « troisième espace » auquel n'accède l'exilé qu'au prix d'un dépassement des frontières. Dans cette section, seront présentées les trois premières catégories.

2.3.1. Pays d'origine

Cité ou présent sur scène, visité ou rêvé, le pays d'origine est un « personnage » à part entière. Il est d'abord rejeté par l'exilé qui rêve à d'autres cieux. Les raisons qui poussent l'exilé à quitter son pays d'origine sont diverses. Certaines sont économiques : le sujet quitte son pays dans l'espoir de s'enrichir dans le pays d'accueil ou du moins de faire vivre décemment sa famille, comme dans les pièces *Silences* et *Les filles du 5-10-15¢*. D'autres sont reliées à la guerre qui sévit dans le pays d'origine et qui pousse le sujet à fuir celui-ci afin d'échapper à la mort ou à la torture, comme dans les pièces *L'attente*, *Jeux de patience* et *Le cerf-volant*. Enfin, certains personnages décident de quitter leur pays ou leur village d'origine par refus de se

soumettre aux lois des autres. Ils s'exilent donc par contestation. Cette dernière raison est particulièrement présente dans les pièces de Mouawad. Dans *Littoral*, les jeunes veulent quitter leur village par refus de devenir comme les vieux, désabusés et amers. Ils partent dans l'espoir de donner un sens à leur vie. De même, dans *Incendies*, Nawal quitte son village par refus de soumission. À l'annonce de sa grossesse, sa mère lui dit clairement : « Quitte [...]. Ou bien reste et agenouille-toi » (I, p. 25). Dans ces conditions, rester équivaut à se soumettre. Sur son lit de mort, sa grand-mère l'encourage à partir, dans un plaidoyer qui montre clairement le lien entre quitter et refuser : « Ne tombe pas, Nawal, ne dis pas oui. Dis non. Refuse. [...] Pars, Nawal, pars ! Prends ta jeunesse et tout le bonheur possible et quitte le village » (I, p. 29). Écoutant les conseils de sa grand-mère et par respect pour sa propre identité, Nawal quitte alors le village.

Or, cet espace ne disparaît pas de la vie de l'exilé parce que ce dernier l'a quitté. Bien au contraire, il continue à troubler sa psyché, à moduler son identité et ses désirs. Ainsi, les perspectives d'une vie meilleure ou d'un pays protégé de la guerre et de ses atrocités n'effacent pas ce que Harel nomme « le temps du trauma³⁵⁷ », celui du départ. Le départ est traumatique en lui-même parce que l'être s'arrache à son enfance et à son passé pour se jeter dans l'inconnu. Monique Larue décrit dans sa préface de *Déjà l'agonie* les séquelles de l'exil : « Par-delà l'illusion de liberté que donne la translation dans l'espace, les amarres, même rompues, continuent à exister, les racines coupées continuent à s'agiter, les cicatrices à faire mal » (D, p. 11). C'est post-exil, quand le sujet réalise que son pays d'origine continue de l'habiter, que l'espace de son enfance s'est intériorisé et vampirise son intimité, que le processus de mythification se met en route. Loin de la réalité, les souvenirs s'embellissent et contribuent à

³⁵⁷ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2005, p. 44.

transformer la nostalgie en brûlure languissante. Exilés depuis plusieurs années, de nombreux personnages du corpus étudié pensent à un éventuel retour, plus souvent fantasmé que réel. Le rapport du personnage avec son pays d'origine oscille donc entre rejet initial et mythification.

2.3.1.1. Espace d'exil

Quelles que soient les causes du départ, que ce soit par contestation ou pour des raisons socio-économiques, plusieurs pays d'origine apparaissent d'emblée comme des espaces associés à l'exil, plus particulièrement l'Italie et le Liban où figurent des personnages côtoyant cette réalité depuis leur plus jeune âge. Ainsi, dans les pièces de Micone, le thème de l'ailleurs accompagne la vie des personnages avant même qu'ils ne pensent à s'exiler. Dans *Silences*, Alberto et Giulia se remémorent leur discussion quand ils étaient jeunes :

ALBERTO. On allait sur ton balcon et on essayait d'imaginer ce qu'il y avait derrière les collines.

GIULIA. De ce côté-là, il y a des villes plus grandes que Rome.

ALBERTO. Derrière celles-là, il y a des gratte-ciel plus hauts que les nuages... (Si, p. 21-22).

L'espace de l'ailleurs semble toujours supérieur au leur ; c'est un espace plus haut et certainement plus beau, un espace rêvé qui alimente l'imaginaire des Italiens et prépare leur vrai départ.

Par ailleurs, le thème de l'exil s'inscrit dans la quotidienneté des jeunes qui témoignent fréquemment du départ d'un ami ou d'un parent. Dans *Gens du silence*, première version de *Silences*, le chœur commente : « On voyait les enfants assis comme des vieillards paralysés par la solitude et par l'ennui », à quoi Zio, le vendeur de ballons, réplique : « L'émigration avait

emporté leurs amis » (G, p. 123). De même, dans *Jeux de patience*, Samira affirme : « J'ai vu beaucoup d'amis partir. Pas mourir. S'exiler » (J, p. 35). Des amis désertent le pays, mais aussi des proches. Dans *Déjà l'agonie*, Luigi explique à son fils Nino que toutes ses tantes sont parties et, dans *Jeux de patience*, M/K affirme avoir appris la guerre « à travers chacun des [siens] qui se dépaysaient / s'exilaient / l'un après l'autre » (J, p. 64). Dans *Littoral*, Massi a vu ses amis et sa mère désertir le pays : « Mes amis eux sont partis. [...] Ma mère est partie il y a longtemps » (L, p. 99). Ainsi, même si un sujet demeure dans son pays, il y côtoie intimement le phénomène de l'émigration.

Dans *Silences*, le vendeur de ballons commente l'exil excessif des Italiens, qui touche toutes les générations. Il dit à ce propos : « Hier nos pères, maintenant nous et, demain, sûrement nos fils » (Si, p. 24). Quitter l'Italie semble être un geste naturel perpétué de père en fils. De fait, Alberto commente son exil par ces mots : « Je suis parti comme les autres... parce qu'il le fallait... *parce que c'était normal de partir*... au village, on se doutait qu'un jour ou l'autre il faudrait émigrer³⁵⁸ » (Si, p. 71). Dans un pays où l'émigration est une réalité, partir semble une option que beaucoup d'Italiens choisissent sans mesurer réellement les conséquences de leur départ : on quitte pour quitter, on quitte parce que « les autres » quittent aussi. Ceci rappelle la pièce *Littoral* où plusieurs jeunes n'ont que le mot « partir » à la bouche. Simone invite Amé, Sabbé, Massi et les autres d'un simple « est-ce que tu veux partir ? » (L, p. 90), l'important étant ici non pas le lieu de l'exil, mais simplement l'acte. Massi commente d'ailleurs cette obsession qui ronge le pays en ces mots : « Partir ! C'est drôle ! C'est un mot étrange, partir. Ce pays est devenu une vraie farce, tout le monde veut partir. Tout le monde » (L, p. 90).

³⁵⁸ C'est nous qui soulignons.

L'émigration semble tellement un acte commun que, dans *Silences*, Giulia dit à son mari que ses parents vont leur « envoyer une lettre par le prochain émigrant » (Si, p. 45), le départ des Italiens étant assez courant pour être utilisé comme service postal. La scène d'ouverture de la pièce est d'ailleurs très éloquente à ce sujet : elle débute sur le départ d'Alberto, mais semble avoir pour personnage principal non pas Alberto mais son exil. Dans la première version de la pièce, le spectateur entend une voix qui déclame : « *Notre pays est trop petit. Notre pays manque de matières premières. / L'Amérique vous ouvre ses portes. [...] Émigrez, émigrez pour l'avenir de vos enfants* » (G, p. 19). Chargé de l'avenir de ses enfants et sermonné sur la situation de son pays, l'Italien est presque chassé de chez lui par ses compatriotes.

Pendant toute cette scène, Alberto porte une valise, silencieux. Son silence signifie-t-il qu'il pose le geste de l'exil tout en étant réfractaire à celui-ci ? Ce silence semble plutôt confirmer ce qu'Alberto dit ultérieurement, comme quoi il s'exile parce que c'est normal de le faire et non pas parce qu'il a réellement pris la décision d'émigrer. Il est intéressant de noter aussi que, dans la première version, Alberto débute et clôt la pièce valise à la main, ce qui forme une boucle qui encercle jusqu'à l'étouffement l'expérience exilique du personnage : même post-exil, il n'en finit pas de quitter.

L'émigration de masse des villageois italiens a des répercussions négatives sur le pays d'origine. Dans *Migrances*, Luigi décrit à Nino le rituel du départ : « C'est ici... c'est ici que l'autobus s'arrêtait... il s'arrêtait toujours ici... une fois par mois, pour nous emmener... Au début, il n'emmenait que les hommes... », un rituel conté maintes fois à Nino qui continue, de mémoire, la phrase de son père : « ... quatre ou cinq à la fois... puis des familles entières » (M, p. 27). Les arrêts répétés du bus montrent bien comment l'exil fait partie intégrante de la vie de ce village italien, mais aussi comment l'émigration contribue à le vider en déracinant des

familles entières. Ainsi, ce sont d'abord les hommes qui quittent, laissant dans la solitude « veuves blanches » (Si, p. 12) et enfants ; ensuite, c'est toute la famille qui s'exile, laissant derrière elle un village déserté. Dans *Gens du silence*, le chœur constate : « Il y avait tellement de maisons vides que ça ressemblait aux évacuations de la dernière guerre » (G, p. 125). Ce constat est aussi fait par Nino dans la pièce *Déjà l'agonie* : « Il y a tellement de place ici, de maisons vides ! » (D, p. 66).

Ainsi, le pays d'origine apparaît d'emblée comme un espace d'exil parce que ses enfants ne rêvent qu'à l'ailleurs, et surtout à l'Amérique, terre de toutes les promesses. Sans trop penser à la déchirure du déracinement, ils partent, avec, comme bagage, leurs rêves et leurs illusions. Leur départ profite à certains, comme ces femmes qui demandent à Alberto de faciliter l'immigration de leur mari, et en enrage d'autres, comme les villageois qui refusent la dépouille du père de Wilfrid dans *Littoral* parce que ce dernier devrait, selon eux, assumer les conséquences de son exil. Quoi qu'il en soit, leur départ laisse une empreinte claire, celle de l'absence dans un pays d'origine déserté.

2.3.1.2. Espace-mythe

Cet espace que le personnage avait hâte de quitter se transforme avec le temps pour devenir un lieu embelli par les souvenirs d'enfance qu'il renferme, de sorte qu'à peine quitté, l'exilé y tend de nouveau. Ce pressant besoin de revenir à la terre d'origine est bien exprimé par Shmuel Trigano : « Le déraciné vivrait toujours sa vie dans une référence permanente à un passé révolu. [...] Il aspirerait à re-venir, à retourner en arrière, même en avançant. [...] Prisonnier de

la “racine” alors qu’il n’y a plus de “racines”³⁵⁹». L’exilé est donc pris dans une impasse, établissant un rapport d’amour-haine avec son pays d’origine : d’un côté, le personnage a pris la décision de partir ; de l’autre, il ne rêve que de défaire cette décision. Ainsi, la majorité des personnages du corpus étudié sont hantés par leur pays d’origine. Ils en rêvent, ils s’y projettent ; à défaut d’y être, ils l’écrivent, ils en parlent à leurs enfants.

Dans *L’attente*, Manuel refuse de retourner dans un pays où règne la dictature, mais passe sa vie à Montréal à en rêver et à attendre que le régime change afin de pouvoir y aller. Le titre de la pièce reflète d’ailleurs l’occupation première du personnage : il attend inlassablement le moment du retour. De même, dans *Migrances*, Franco veut retourner dans son pays d’origine parce que ce dernier est l’espace de son passé, de ses souvenirs. Il dit : « nous rentrons chez nous... tout ce qui se passe ici ne m’intéresse pas... ne me concerne pas... je suis personne ici... j’ai besoin de vivre le reste de mes jours là où j’ai des souvenirs... là où ce que je vois est aussi à l’intérieur de moi » (M, p. 17). Franco reste pris dans un passé intériorisé qui le ronge, et n’arrive pas, en conséquence, à s’adapter à son pays d’accueil. L’équivalence qui s’opère entre le pays natal et le moi fait que, dans le pays d’accueil, l’exilé se sent coupé de lui-même. C’est de là que vient la fixation du retour, le pays d’origine acquérant une dimension identitaire qu’il n’avait pas avant l’exil.

Naïm Kattan affirme que la terre d’origine devient, sous l’effet de la nostalgie, un lieu mythique³⁶⁰, parce que sont oubliés les malheurs et les frustrations qui ont suscité l’exil. Les

³⁵⁹ Shmuel Trigano, *Le temps de l’exil*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite bibliothèque », 2001, p. 28.

³⁶⁰ Naïm Kattan, *L’écrivain migrant : essais sur des cités et des hommes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Constantes », 2001, p. 22.

souvenirs se figent et se transmettent inlassablement de génération en génération afin de créer chez la deuxième génération, celle qui n'a pas connu le pays des parents, une nostalgie qui relève dorénavant plus du domaine de l'onirique que du réel. Dans *Les filles du 5-10-15¢*, se remémorant les paroles du père, Kaokab ironise :

Tout est tellement mieux là-bas : les montagnes plus hautes, la mer plus bleue, les étoiles plus brillantes, la lune plus grosse, les fruits plus juteux, les légumes plus frais. La viande a plus de goût, les oiseaux chantent plus fort, les moustiques piquent moins... Le paradis terrestre, quoi ! Même les gens, là-bas, sont tous plus fins, ils ont tous plus d'honneur ! (Fi, p. 16).

L'idéalisation du pays d'origine est aussi claire dans la pièce *Migrances*, et sa première version *Déjà l'agonie*, où la vision idéale du père sera finalement confrontée à la réalité. La frustration du fils, Nino, est alors palpable, lui qui avait écouté à maintes reprises son père lui décrire son village natal d'une façon enthousiaste et s'en était fait une image bien précise. De retour après quinze ans d'absence, le père, coupé de la réalité et des questions de son fils, dit de son village : « Tout est comme avant. Rien n'a changé » (D, p. 21). Ses sens tournés vers le passé, il voit de belles maisons, des géraniums, entend des bébés pleurer, alors que le fils voit la réalité d'un village déserté où les maisons n'ont ni portes ni fenêtres. Frustré, le fils confronte le père : « Où sont les fleurs ? Tu m'as dit qu'il y aurait des fleurs à tous les balcons » (M, p. 15). Refusant de croire que ce village délabré est celui des récits de son père, il crie : « Tu rêves, papa. [...] Je commence à croire que ce n'est même pas ton village. [...] Avoue que tu t'es trompé ! Ce n'est pas ici que tu es né » (D, p. 23). Cette dualité de perception montre combien l'exilé vit dans une terre natale mythifiée, onirique, qui ne concorde plus, ou même n'a jamais concordé, avec la réalité. Créer un espace-mythe permet au personnage de préserver une part idéale de son moi. Cela lui permet aussi probablement d'accepter un présent banal dans un pays d'accueil qui n'a pas été à la hauteur de ses rêves.

Mythifier le pays d'origine, c'est aussi refuser d'en faire le deuil, comme Monique/Kaokab dans *Jeux de patience*, qui, lors d'un voyage, essaye à tout prix de profiter d'un Liban qu'elle a construit de toutes pièces. Criant « notre pays est beau » (J, p. 44), M/K monte aux arbres, marche pieds nus, renifle la terre et boit de l'eau de la fontaine du village au lieu de l'eau des robinets. Elle retourne pour ainsi dire au paradis perdu, dans un village presque primitif où le contact avec la terre et les sens priment. De M/K la Québécoise civilisée, elle est devenue M/K la sauvageonne qui veut presque engloutir sa terre natale afin de se l'approprier et ne plus jamais avoir à s'en séparer. Or cette vision n'est pas partagée par les villageois qui, ayant une expérience différente d'un Liban aux prises avec la guerre, se moquent d'elle. Dans ces deux exemples, malgré la confrontation avec la réalité, M/K et Luigi restent pris dans l'engrenage d'une illusion réconfortante.

Par contre, dans certaines pièces, l'exilé revenant dans son pays d'origine s'avère déçu. Par exemple, dans *L'attente*, Rosa retourne plusieurs fois au Chili sans jamais trouver l'apaisement recherché, et finit par s'établir définitivement à Montréal. Aussi, certains personnages ne parlent même pas de retour, sachant d'avance que le pays d'origine leur est devenu étranger, comme Anna, dans *Gens du silence*, qui dit, fataliste : « On émigre pas deux fois » (G, p. 111).

Dans les pièces de Mouawad, ce sont souvent les enfants, exilés de la deuxième génération, qui posent l'acte du retour. Dans *Littoral*, Wilfrid va au pays natal de son père afin d'enterrer ce dernier. Dans *Incendies*, les jumeaux retournent dans le pays d'origine de la mère afin de percer le mystère de son silence et de lui procurer, post-mortem, un certain apaisement. Ainsi, dans ces exemples, le désir impérieux de revenir au pays natal s'est transmis de génération en génération, les enfants actualisant le désir de leurs parents, clairement énoncé dans le

testament de la mère dans *Incendies* et suggéré dans un rêve par la mère de Wilfrid dans *Littoral*. Dans ces deux exemples, c'est donc la mère qui guide les enfants vers la terre mère : un appel de la source.

Quittant un espace qu'ils considèrent comme hostile, limitatif, ou simplement défavorisé, les exilés s'étonnent de réaliser que cet espace les accompagne post-exil. Revenir devient alors un rêve qui allège la lourdeur de la vie dans le pays d'accueil. À défaut d'être actualisé, ce rêve est souvent entretenu par le rituel du récit : raconter la terre natale prend les traits d'un récit fondateur qui se transmet oralement, souvent du père, détenteur de l'ordre familial, aux enfants. Mythifiée, la terre d'origine semble lancer un appel à ses enfants éparpillés, l'éventuel retour de l'exilé s'apparentant au retour du fils prodigue, tableau analysé, non par hasard, par Harwan dans *Seuls*. Certains personnages restent pris dans la projection d'un retour, sans jamais l'accomplir, embellissant avec le temps cette terre perdue qu'ils comparent désormais à un paradis. D'autres ne parlent pas de retour, mais semblent quand même hantés par cet espace d'origine, comme l'est, par exemple, l'écrivaine M/K dans *Jeux de patience*. Enfin, quelques exilés retournent et sont frappés par la déception ou le déni. Le retour est un beau mirage, tant que l'exilé n'essaye pas de trop s'en approcher afin de vérifier son authenticité. Désir de quitter le pays d'origine, puis désir impérieux d'y revenir, de défaire l'acte de l'exil : entre le rejet et la mythification, le pays d'origine demeure une marque indélébile dans la psyché de l'exilé.

2.3.2. Pays d'accueil

Quant au pays d'accueil, il est une promesse : promesse d'un avenir glorieux pour les parents ou leurs enfants, promesse de compensation du manque ressenti dans le pays d'origine,

promesse de guérison de la blessure infligée par celui-ci. Le pays d'accueil est d'abord une idée, un rêve, un espoir. Or, ce rêve finit par se concrétiser et surviennent alors les désillusions : les longues heures de travail, la possible marginalité sociale, le conflit intergénérationnel. C'est là que le rêve vire parfois au cauchemar : l'exilé n'ose pas ou refuse d'avouer son échec et se trouve piégé dans un ici étouffant, avec la crainte de mourir en exil sans jamais avoir trouvé son « chez-soi ». Le pays d'accueil s'avère donc pour beaucoup d'exilés un espace de renouveau, mais aussi un espace-piège, voire un espace-tombeau.

2.3.2.1. Espace de renouveau

Le pays d'accueil apparaît comme un espace de renouvellement identitaire pour les parents, mais aussi pour les enfants qui sont souvent, au dire des parents, la cause de l'exil. Ainsi, dans *Gens du silence*, le pays d'accueil est présenté comme un espace plein de promesses. Dans la première scène, nous l'avons vu, une voix commente le départ d'Antonio en disant : « *L'Amérique vous ouvre ses portes. [...] Émigrez, émigrez pour l'avenir de vos enfants* » (G, p. 19). Plus loin, Gio affirme : « L'émigration avait emporté leurs amis vers le pays du chocolat et de l'avenir » (G, p. 123). La répétition dans les deux répliques du terme « avenir » est éloquente et souligne la profonde conviction des personnages quant au lien entre exil et renouveau³⁶¹. Dans *Forêts*, le pays d'accueil est une forêt, espace inhabité qui est apte à contenir les rêves des exilés. Albert tente Odette en lui exposant son rêve : « notre exil, je te le promets, sera source d'un monde nouveau que nous bâtirons ensemble » (F, p. 67) ; ils y vivront « sans

³⁶¹ Toutefois, nommer le pays d'accueil « le pays du chocolat » renforce ironiquement le caractère fantasmagorique voire enfantin donné à cet espace.

repère de temps, sans repère au monde » (F, p. 90), coupés de tout. Ce monde nouveau est un monde éloigné de toute civilisation hostile et brutale, et peuplé par leur couple, leurs enfants et certains animaux. Tel Noé, Albert construit son zoo, en vue d'un renouveau planétaire, de la restitution du paradis terrestre.

L'espoir du renouveau s'accompagne aussi souvent d'une nouvelle identité, comme dans la pièce *Silences*, où Alberto parle de son désir d'émigrer en ces termes : « Il faut aller très loin, [...] là où personne nous connaît... là où on parle une autre langue, [...] où même le nom qu'on a sera différent » (Si, p. 21). N'ayant pas réussi en Italie malgré son mariage avec la fille du patron, Alberto a une mauvaise estime de lui-même et a peur d'être perçu comme un raté : « j'avais peur qu'avec le temps Giulia finisse par me voir comme je me voyais moi-même » (Si, p. 71). Dans son cas, l'exil offre une opportunité de renouveau identitaire, puisque, dans ce nouvel espace, il pourra recommencer à zéro, libéré des anciennes étiquettes. Il dit à ce propos :

C'est ce que j'ai aimé le plus, moi : que personne sache qui j'étais... que personne sache qui était mon père, qui était ma mère... le passé n'existait plus... j'étais plus un fils de berger... j'étais plus un fils de servant... pour la première fois, j'étais moi... seulement moi... pour la première fois, j'ai cru que je pouvais recommencer à zéro (Si, p. 36).

Effaçant le passé, l'exil ouvre un présent riche de virtualités. L'identité d'Alberto ne serait plus liée à son arbre généalogique ni à son statut social ; désormais, il pourrait exister en tant que lui-même, débarrassé du fardeau de la misère. Dans la pièce *Incendies*, l'exil procure aussi aux personnages une occasion de renouveau identitaire. La mère change les noms de ses jumeaux, dans l'espoir d'effacer leur passé brutal : d'enfants de bourreau, nés dans un pays en guerre, les jumeaux deviennent les enfants d'un homme respectable, nés dans un pays en paix. Contrairement à la pièce *Silences* où le personnage ne nie pas son passé mais souhaite l'oublier,

cette pièce met en scène un exil-refoulement, un exil-déni, dont la guérison ne se fait qu'au prix d'un retour en arrière, au temps d'avant l'exil.

Dans *Forêts*, Albert dit à son fils : « Pourquoi faisons-nous cela, Edgar ? Pour nous ? Non ! Pour nos enfants et les enfants de nos enfants pour qu'eux puissent avoir une meilleure vie que la nôtre ! » (F, p. 82). Or, le père finit par sacrifier ses enfants pour entretenir son rêve : il couche avec sa fille³⁶², mais demande à ses fils de se sacrifier, puisqu'en l'absence de femmes, ces derniers ne pourront jamais former une famille à eux. De même, dans *Les filles du 5-10-15¢*, Amira commente l'immigration d'une fille que ses parents ont envoyée au Canada ; elle dit : « Ils l'aimaient, leur fille. Ils voulaient qu'elle soit heureuse et qu'elle manque de rien. L'envoyer en Amérique avec un homme, c'était le plus beau cadeau qu'ils pouvaient lui faire » (Fi, p. 30). Le fait qu'elle devait épouser un homme qu'elle ne connaissait pas pesait peu devant le bel avenir que ses parents croyaient lui offrir. La réalité a été certes tout autre, mais cet exemple montre bien combien l'immigration, surtout vers l'Amérique, est perçue comme une opportunité dorée offerte aux enfants. Dans le même ordre d'idées, dans *Gens du silence*, Anna dit : « j'suis pas venue ici pour faire de la politique, c'est pour Annunziata que j'suis là » (G, p. 37). De plus, Antonio dit clairement à ses enfants que c'est pour eux qu'ils se sont exilés (G, p. 120).

Or le problème avec un tel sacrifice des parents, c'est que l'exil devient un fardeau sur les épaules des enfants. Deux scénarios se présentent, le premier étant l'incessante culpabilisation des enfants : les parents, insatisfaits dans le pays d'accueil, rappellent aux enfants le sacrifice qu'ils ont fait. Ainsi, dans *Seuls*, Harwan se remémore les paroles qu'il a maintes

³⁶² Il faut toutefois préciser que le père croit qu'Hélène n'est pas sa fille, à juste titre d'ailleurs. Mais, elle est sa demi-sœur, ce qui rend son geste tout aussi incestueux.

fois entendues de son père : « Moi, je n'aurais jamais dû avoir des enfants [...]. Avant, j'avais mon bureau à Beyrouth [...] et j'ai tout perdu pour le bonheur de mes enfants ! J'ai tout sacrifié pour le bonheur de mes enfants ! » (S, p. 147). Aussi, dans *Le cerf-volant*, Georges dit à ses parents : « Vous m'avez cassé les oreilles avec tout ce que vous avez sacrifié pour donner à vos enfants une vie meilleure » (C, p. 137). Dans *Gens du silence*, Nancy compare l'exil de ses parents à un sacrifice « sur l'autel de la progéniture » (G, p. 121). Cette métaphore révèle la violence d'une telle offrande aux yeux des enfants qui, culpabilisés, ne savent plus que faire de leur vie pour honorer les sacrifices de leurs parents. Le deuxième scénario qu'on retrouve dans les pièces est un jugement porté par les parents sur les choix de vie des enfants : ayant sacrifié leur propre vie, les parents s'attendent à vivre par procuration à travers leurs enfants et sont déçus par ces derniers. Ainsi, les parents rappellent aux enfants que leur vie n'est pas entièrement la leur, puisque leurs choix doivent être à la hauteur du sacrifice fait. Dans *Le cerf-volant*, Georges est critiqué d'être peintre. Dans *Migrances*, Luigi est abaissé constamment par son père parce qu'il a choisi d'aider les immigrés. Dans ces deux exemples, les enfants ont, pour ainsi dire, gaspillé l'opportunité offerte par les parents, ils ont gaspillé leur exil. Ce cadeau offert aux enfants s'avère donc empoisonné.

L'exilé de deuxième génération est donc souvent habité par la culpabilité : ses parents lui ont dit plusieurs fois que c'est pour lui, à cause de lui, que l'exil et le déchirement ont eu lieu. Ces rappels rituels vont de pair avec les récits décrivant un pays d'origine mythifié. L'enfant est alors pris entre deux discours, l'un suscitant le rêve et la nostalgie, et l'autre générant de la culpabilité quant au fait de priver les parents d'un pays d'origine idéalisé : il est piégé par ce rêve d'exil, un rêve qu'il n'a pas choisi, mais dont il assume les conséquences. Ainsi, les exilés de première et de deuxième génération semblent pris dans une impasse.

2.3.2.2. Espace-piège

Dans *Forêts*, les enfants d'Albert se sentent pris au piège du rêve de leur père. Ils étaient contents dans la forêt jusqu'à ce qu'Albert couche avec Hélène, transformant le refuge en prison et le rêve en cauchemar. Albert a noyé le chemin creux afin d'empêcher toute communication entre sa famille et le monde. Léonie dit au soldat Lucien : « Personne ne peut partir et personne ne peut venir. Notre père a condamné les chemins, il y a des années. Il n'y a que la rivière » (F, p. 32). Le rêve qu'était l'exil devient une malédiction : « nous resterons alors pour toujours dans cette forêt maudite » (F, p. 35). Ainsi, la forêt étouffe, par son immense étau, l'avenir des enfants :

À perte de vue, la forêt et partout, partout, partout, partout, partout, partout
la forêt et au beau milieu de cette putain d'enfoirée de bordel de cul de merde de
forêt, il y a nous, sans personne à aimer, sans personne à rencontrer et jamais, jamais
le moindre espoir pour rêver ! que des animaux ! que des animaux ! (F, p. 78).

L'omniprésence des animaux et de la forêt, tous deux signes de sauvagerie, contribue à la création d'un microcosme asocial qui finit par engloutir ses habitants. Edgar, voulant sauver sa sœur Hélène des griffes de leur père, tente de la convaincre de quitter la forêt :

Hélène, il faut que l'on parte d'ici ! Nous vivons dans cette forêt depuis notre
naissance et nous sommes en train de devenir fous, cinglés, hallucinés, complètement
frappés, tapés ! Son rêve est en train de nous avaler, c'est son rêve, Hélène, le sien,
pas le nôtre ! (F, p. 79).

Mais Hélène est enceinte du père et ce dernier essaye de convaincre sa famille d'accepter son union avec sa fille, en leur rappelant leur soi-disant rêve commun : « Cela peut paraître cruel, mais dans l'intérêt du rêve qui est le nôtre, nous devons accepter » (F, p. 80). Quand Edgar se révolte, c'est sa mère qui le ramène à l'ordre, prise, elle aussi, dans l'illusion de ce rêve : « Obéis, Edgar, obéis ! [...] Nous continuerons à vivre heureux au cœur du zoo ! » (F, p. 80).

La seule personne qui a pu échapper physiquement à cette forêt est Edmond. Après la mort de son père aux mains d'Edgar et le suicide de ce dernier et de sa mère, Edmond a convaincu sa sœur Hélène de l'attendre dans la forêt pendant qu'il prépare leur installation dans le vrai monde. Il a promis de revenir la chercher : il n'est jamais revenu. Au contact de la réalité à laquelle il n'était pas préparé, de ses guerres et de ses massacres, Edmond est devenu fou et a été enfermé. Albert voulait que la forêt soit un bouclier entre sa famille et la sauvagerie du monde ; or, à cause de ses pulsions incestueuses, la monstruosité a touché directement sa famille. Le rêve d'un ailleurs différent a donc échoué : la famille n'a récolté qu'inceste, meurtre et folie.

Une autre pièce qui met en scène un espace d'accueil piège est *Gens du silence*. Le père considère la possession d'une grande et belle maison comme une réussite sociale, et il est prêt à tout sacrifier pour celle-ci. La maison devient donc l'espace qui symbolise tous les renoncements, comme le dit Nancy : « J'étouffe ici. Cette maison est le symbole de votre esclavage et des privations imposées à Mario et à moi » (G, p. 120). Lucide, Anna réalise aussi les dégâts causés par le rêve de son mari : « On a gaspillé not' vie à payer une maison trop grande et trop chère pour nous » (G, p. 115). Nancy essaye de démythifier la maison aux yeux de son père : « Cesse donc de te croire riche parce que t'as une maison. Maman n'a fait que gérer la misère pendant presque vingt ans dans cette crypte de briques blanches où [...] les seuls exploits, c'est vos sacrifices » (G, p. 118). L'image funéraire de la crypte de briques blanches est reprise par la mère dans la deuxième version de la pièce (Si, p. 80). Elle est renforcée par le fait que la famille habite surtout le sous-sol, se privant de circuler dans la maison afin de la préserver : « on s'empêche même d'y vivre. On s'est terrés dans le sous-sol comme des taupes, parce qu'on a fait un musée du premier étage » (G, p. 117).

Commentant l'obsession de son père, Nancy appelle ce rêve « un leurre diabolique » (G, p. 120). Reste à savoir qui est le diable derrière cette illusion. La promesse de l'exil s'apparente-t-elle donc à un contrat méphistophélien ? L'exilé donne son âme et celle de sa famille en échange d'une maison, d'un zoo, d'un magasin. D'ailleurs, même Antonio qui fait le plaidoyer de sa maison semble réaliser le décalage entre le rêve et la réalité. Il dit : « Ma maison devait être grande pour contenir tous mes rêves. / Elle devait être belle comme Anna le jour de nos noces. / Elle devait être chaleureuse comme Nancy » (G, p. 121). La répétition du verbe devoir à l'imparfait recèle une certaine déception d'Antonio quant à son présent. Toutefois, il s'accroche jusqu'au bout à son rêve, incapable d'accepter que ce dernier a aliéné toute sa famille et causé l'échec de son mariage.

Le dernier exemple, et probablement le plus significatif, est celui de la pièce *Les filles du 5-10-15¢* où le magasin devient littéralement un espace-tombeau. Dès le début de la pièce, Kaokab se révolte contre sa situation de vendeuse et en blâme le magasin. Sa sœur Amira l'accepte mieux, croyant qu'elle est éphémère et que le magasin finira par se vendre. Jusqu'à la fin de la pièce, cette idée la reconforte : « On va y retourner, dans notre pays. On va vendre le magasin puis on va s'en aller » (Fi, p. 39). Mais, au fond, elle n'est pas dupe, et Kaokab lui rappelle la triste vérité : « Arrête de te mentir. Arrête de t'en faire accroire. Le magasin ne se vendra pas ! » (Fi, p. 39), « À vingt ans, on sera encore là. À trente, à quarante ans, on sera encore là. On va moisir ici, je te dis » (Fi, p. 13). Amira finit par avouer que le magasin ne se vendra pas et qu'il n'y a pas d'échappatoire. À la question de Kaokab : « est-ce que tu crois qu'on pourra sortir d'ici... avant... que le magasin se vende » (Fi p. 39), Amira répond par un simple : « Non » (Fi, p. 39). En effet, Kaokab n'échappera pas au magasin. Suite à un incendie, elle sera ensevelie sous ses décombres et mourra dans cet espace-piège devenu son tombeau.

En plus d'être au cœur du dialogue, le piège du magasin est traduit scéniquement. La didascalie précise : « *Au premier plan, la rue et le trottoir, puis le balcon et l'intérieur du magasin que l'on voit à travers la porte vitrée et la vitrine. [...] Sur le trottoir, on imagine un va-et-vient constant de passants qui s'arrêtent pour regarder la vitre* » (Fi, p. 4). À l'avant-scène se trouve la rue où circulent librement les passants et à l'arrière-scène se trouve le magasin où les filles sont captives, séparées du public et des passants par la barrière transparente de la porte et de la vitrine. Le fait que les passants puissent rentrer et sortir du magasin par la porte, contrairement aux filles, souligne l'emprisonnement de celles-ci.

Cet emprisonnement est en outre accentué par le rétrécissement progressif de l'espace du magasin, signalé dans les indications scéniques au début de la pièce : « *Peu à peu, l'espace – donc l'univers de Kaokab et Amira – se rapetisse à cause des boîtes que le camionneur ne cesse d'apporter* » (Fi, p. 4). L'espace des filles se confine de plus en plus, par opposition à l'avant-scène, espace libre de va-et-vient. De plus, le magasin est infesté par la présence de rats ; or, même cette raison n'est pas suffisante pour le fermer et en sortir, puisque c'est un vendredi et comme le dit Amira : « j'ai pas envie, mais il le faut, on n'a pas le choix » (Fi, p. 25).

Ne pouvant échapper physiquement à l'espace du magasin, Kaokab tente à maintes reprises de s'évader avec Amira par le jeu : imitation de stars (Fi, p. 12), fausse interview radiophonique (Fi, p. 27), danse (Fi, p. 21). Toutefois, ces tentatives s'avèrent vaines, puisqu'à chaque reprise, son jeu est interrompu et elle est ramenée à sa réalité de vendeuse, que ce soit par sa sœur ou par l'intrusion de clients. Le dernier moyen que trouvent les filles pour se débarrasser du magasin est de le brûler : après avoir cassé quelques verres et dansé une danse montagnarde, elles y mettent le feu. Toutefois, Kaokab se rappelle la cassette qu'elle enregistrerait pour ses parents et décide de rentrer dans le magasin en flammes pour la chercher. Ses vêtements

prennent feu, et on entend sa voix sur bande magnétique dire à répétition : « je courais pieds nus, je courais, je courais, je courais, je... » (Fi, p. 47). Le lecteur/spectateur comprend : Kaokab périt dans l'incendie. Courir s'avère impossible, s'échapper du magasin aussi : celui-ci agrippe fortement Kaokab et n'accepte d'être réduit en cendres qu'en l'emportant.

Dans les trois pièces mentionnées, l'ouverture associée au renouveau, aussi vaste que les rêves qu'on y projette, s'oppose à la petitesse du piège de la réalité de l'exil. Celui-ci devient sur-présent, dévorant presque ceux qui s'y retrouvent. Rappelons toutefois que l'espace d'accueil était considéré comme un espace de renouveau non par les immigrés de la seconde génération, mais par ceux de la première, surtout le père. Ainsi, dans ces trois pièces, c'est le père qui est attaché à la forêt, à la maison ou au magasin. Les enfants, eux, ne font que subir cet espace qu'ils n'ont pas choisi et rêvent d'y échapper. S'en libérer implique donc la remise en question du pouvoir du père. C'est pour cela que la révolte contre l'espace de l'exil se conjugue avec une rébellion contre le père et les rêves qu'il impose à sa famille au prix de nombreux sacrifices.

Quant à la mère, elle est une présence assez insignifiante, puisqu'elle ne contredit pas le désir du père, malgré sa peine et sa désillusion. Toutefois, elle a un poids symbolique, puisque les enfants tentent de s'affranchir dans l'espoir d'accomplir un vœu non formulé de la mère. Quand Anna quitte la maison, dans *Gens du silence*, c'est comme si la mère s'était partiellement libérée du père et de l'espace étouffant de la maison (G., p. 135-136). D'ailleurs, dans *Silences*, la deuxième version de la pièce, quand la fille quitte la maison, le père dit à la mère : « elle me fait tellement penser à toi quand elle me regarde » (Si, p. 77). La mère se libère donc par procuration.

Dans notre corpus, le pays d'accueil n'est jamais présenté comme une entité. Ce qui piège les enfants n'est pas le Québec en tant que tel, mais une maison ou un magasin, espace microcosme, restreint, qui s'apparente à un ghetto. De fait, quelques pièces mettent en scène des exilés vivant dans un ghetto. La particularité de ces espaces restreints créés par les immigrants est que ces derniers n'y fréquentent généralement que des exilés provenant du même pays qu'eux. Ils recréent pour ainsi dire un espace mimant leur pays d'origine, microcosme qui leur procure un sentiment de sécurité par rapport à l'inconnu du pays d'accueil. Les deux pièces les plus significatives à ce propos sont *Le cerf-volant* et *Gens du silence*.

Dans la première pièce, Dimitri passe sa vie entre son épicerie et sa maison. Il va parfois prendre un café dans le restaurant grec de son frère et ses voisins sont principalement des Grecs. Donc, à part les quelques clients qu'il côtoie d'une manière éphémère dans son épicerie, Dimitri ne fréquente que des Grecs. Ce qui va déstabiliser cet espace et cette identité ghettoïsés, c'est l'arrivée d'une locataire québécoise dans son espace intime. Dans la deuxième pièce, *Gens du silence*, l'espace ghetto est représenté par un quartier où vivent principalement des Italiens. Ce quartier s'appelle Chiuso, un lieu inventé par Micone et qui aurait bien pu se nommer la Petite-Italie. Le fait que ce lieu n'existe pas sur la carte réelle de Montréal renforce l'idée d'un espace créé de toutes pièces spécifiquement pour les immigrants italiens. En décrivant Chiuso, Zio dit que celui-ci est « enfermé entre trois carrières de ciment et le Boulevard Métropolitain » (G, p. 55), et donc renforcé par une barrière spatiale qui le sépare du reste de Montréal. D'ailleurs, le terme Chiuso signifie ce qui est fermé, ce qui exprime parfaitement l'idée d'un espace clos.

Ce confinement est dû au choix personnel des immigrants de se rassembler entre eux, mais il constitue aussi, comme le dit Stella dans *Le cerf-volant*, un moyen de passer inaperçu, pour que les Québécois ne se fassent pas rappeler leur présence (C, p. 15). Cette dernière idée est

aussi véhiculée dans *Gens du silence*, où Antonio explique la raison d'être de Chiuso : « On a jamais voulu de nous. Ils nous refusaient même dans leurs écoles. C'est pour ça que Chiuso existe. C'est pour ça que les immigrants ont leurs quartiers » (G, p. 135). Cet espace ne se rattache donc ni vraiment au Québec ni à l'Italie, c'est un entre-deux, comme le souligne métaphoriquement Zio : « Chiuso, [...] ni ange ni démon [,] [...] ni homme ni bête » (G, p. 55). Le fait que cet espace ne soit ni l'un ni l'autre ne signifie pas qu'il soit l'un et l'autre ; cela porte plutôt à dire que c'est un espace d'absence : « l'exilé n'est pas présent à l'espace qu'il habite dans la réalité³⁶³ ». De fait, l'exilé qui vit dans cet espace-ghetto vit une double absence : absence au pays d'accueil, parce qu'il en est séparé émotivement et physiquement, et absence au pays d'origine, puisque ce dernier ne pourra jamais être reproduit dans le pays d'accueil.

Approuvé par les parents, surtout par le père, cet espace est encore une fois refusé par les immigrés de seconde génération. Dans *Le cerf-volant*, Georges encourage ses parents à rencontrer des Québécois en soulignant la similarité entre ces derniers et les Grecs. De même, dans *Gens du silence*, Nancy œuvre pour sortir les Italiens de leur ghetto. Elle dit à son père, fervent défenseur de Chiuso : « Il faut franchir les portes de Chiuso pour pouvoir nous unir aux gens d'ici qui nous ressemblent » (G, p. 135). Elle dénonce ces quartiers « dominés par quelques vautours » et les « écoles-ghettos » qui n'ont pour but que d'entretenir la peur de l'autre afin de mieux isoler et manipuler les immigrés (G, p. 135). Conçu à la base pour apaiser les peurs des exilés, l'espace-ghetto finit par les exacerber et par créer un réel décalage entre les immigrés et les habitants du pays d'accueil.

³⁶³ Lya Tourn, *Chemin de l'exil : vers une identité ouverte*, Paris, Campagne première, coll. « En question », 2003, p. 61.

Charmé par l'appel du pays d'accueil, l'exilé quitte les rivages connus pour s'aventurer dans une promesse. Or, le chant de la sirène s'avère mortifère et l'exilé, déçu, ne rêve plus que de revenir dans un pays d'origine mythifié. Le retour a rarement lieu : l'exilé est piégé dans son nouvel espace, incapable de retour autrement que dans les songes. Il n'abandonne toutefois pas et crée, dans l'espace d'accueil, un microcosme qui lui rappelle sa terre natale, se fermant à toute insertion. Ainsi, il passe sa vie, réellement ou virtuellement, entre le pays d'origine et le pays d'accueil, refusant de lâcher prise sur la recherche d'un chez-soi idéal. Cette constante oscillation entre pays d'origine et pays d'accueil est théâtralisée sur scène de deux manières : d'une part, le va-et-vient entre les deux pays, mais surtout, d'autre part, leur représentation simultanée, particulièrement efficace sur le plan dramaturgique.

2.3.3. Entre le pays d'origine et le pays d'accueil

Espaces du pays d'origine, espaces du pays d'accueil, les espaces de la dramaturgie migrante sont géographiquement éloignés, mais néanmoins co-présents dans la fable. Il en existe plusieurs modes de représentation : dans certaines pièces, le pays d'origine est mentionné ou remémoré, mais jamais mis en scène, comme dans *Le cerf-volant*, *Les filles du 5-10-15¢* et *Seuls*, ce qui n'empêche toutefois pas une dualité entre scène et hors-scène ; dans d'autres pièces, le personnage fait un va-et-vient, réel ou virtuel, entre le pays d'origine et le pays d'accueil, deux espaces qui alternent sur scène, mais qui ne s'effleurent pas ; enfin, dans d'autres, les espaces du pays d'origine et d'accueil se trouvent représentés simultanément sur scène, formant un espace pluriel.

La seule pièce qui présente un va-et-vient clair entre le pays d'origine et celui d'accueil est *Migrances*, dont le pluriel du titre est indicateur des multiples voyages effectués par les

personnages. Parmi ces voyages, certains sont physiques, comme la venue de la famille au Québec, puis son retour en Italie, et certains, plus importants, sont d'ordre mémoriel, la pièce étant formée de scènes se déroulant en Italie, dans les années 1980, et de scènes prenant place au Québec dans les années 1970. Le lecteur/spectateur effectue un va-et-vient continu entre les scènes vécues en Italie et les scènes remémorées qui ont été vécues au Québec. Ce qui distingue cette pièce est donc que le présent est celui du retour au pays natal et le passé est celui de la vie dans le pays d'accueil, contrairement à d'autres pièces où les scènes du passé se déroulent habituellement dans le pays d'origine.

Dans la plupart des autres pièces, quand les espaces des pays d'origine et d'accueil sont représentés, ils coexistent sur la même scène. *Jeux de patience* est un bon exemple de ce type de pluralité scénique. La didascalie décrit l'espace de la pièce comme suit : « Monique/Kaokab occupe un très bel espace, côté cour : table de travail, plantes, un très beau coffre et un coin cuisine. La mère [...] est dans un tout petit espace vide délimité par la lumière seulement, à l'extrémité du côté jardin, au fond de la scène » (J, p. 11). Dans cette description, l'espace de M/K représente l'abondance que lui procure son pays d'accueil, la répétition de l'adverbe « très » et de l'adjectif « beau » mettant l'accent sur la valeur de ses avoirs. Contrairement à elle, sa cousine (la Mère) occupe un petit espace vide, symbole du dénuement qu'elle a vécu dans son pays d'origine. De plus, son espace est situé au fond de la scène, en second plan. L'opposition richesse/pauvreté et grand espace/petit espace reflète l'opposition qui existerait entre les pays d'accueil et d'origine. D'ailleurs, les espaces des deux personnages semblent tellement distincts que la didascalie même précise : « *Monique/Kaokab prend la chaise berçante*

*et marche vers son espace. La mère la suit avec son tapis dans les bras*³⁶⁴» (J, p. 21), délimitant nettement l'espace de M/K de celui de sa cousine par l'usage du déterminant possessif « son ».

À ces deux espaces s'ajoute une toile de fond : « une mappemonde recouvre tout le fond de la scène. Des tiroirs sont placés aux endroits où il y a des guerres dans le monde. Onze ou douze tiroirs et même plus. Une bibliothèque se fond au décor » (J, 11). Cette toile de fond introduit une nouvelle différence entre l'espace de M/K et celui de sa cousine. En effet, le pays d'origine de la cousine est un pays en guerre – d'ailleurs, c'est la guerre qui lui a ravi sa fille et l'a poussée à l'exil –, alors que le pays dans lequel vit M/K est un pays en paix. La toile de fond est vraisemblablement une projection des préoccupations de l'écrivaine, qui manifeste sa culpabilité quant à sa vie paisible dans le pays d'accueil. Ainsi, bien que la pièce se déroule dans le pays d'accueil, la présence du pays d'origine est indéniable, que ce soit par la présence de l'espace de la cousine ou par celle d'éléments culturels : termes arabes prononcés tout au long de la pièce (J, p. 14, p. 15, p. 17, p. 21, p. 28, p. 35) et musique arabe – « *On entend un solo de nay (flûte orientale)* » (J, p. 57), ce qui crée une pluralité spatiale reflétant la double appartenance de M/K.

La pièce *L'attente* contient aussi des exemples de pluralité scénique. L'espace d'origine se présente dans l'espace d'accueil de deux manières différentes. Premièrement, il apparaît à travers le souvenir. En effet, à deux reprises, Manuel se rappelle le passé, matérialisant des événements s'étant déroulés au Chili. Quand il raconte au juge les tortures subies dans son pays d'origine, l'éclairage change brusquement et le lecteur/spectateur voit apparaître des soldats qui interrogent et torturent Manuel. À la fin de cette scène, « *la lumière revient à la normale* » (A,

³⁶⁴ C'est nous qui soulignons.

p. 50). Durant ce bref épisode, Tania, la sœur décédée de Manuel, qui se manifeste sous forme de spectre durant la pièce, se couche à ses pieds. La scène remémorée n'est donc pas entièrement exacte, puisque la conscience torturée de Manuel y a ajouté sa sœur, tuée par sa faute. L'autre fois que Manuel se remémore une scène de son passé est quand il raconte à son amie Claude la manière dont il a été rejeté par une fille qu'il aimait, parce qu'il était d'origine indienne (A, p. 68). La narration de ce souvenir matérialise la scène passée et l'espace du pays d'origine où s'est déroulé l'incident.

Deuxièmement, l'espace d'origine est présent dans celui d'accueil à travers la présence de Tania qui se manifeste dans la vie de Manuel à plusieurs reprises (A, p. 13, p. 26, p. 50, p. 60, p. 77 et p. 88). Bien que le pays d'origine ne se matérialise pas à proprement parler avec chaque apparition de Tania, sa présence fait en sorte que Manuel, culpabilisé, n'arrive pas à oublier son passé et qu'il ne peut donc s'adapter à son nouvel espace. Les apparitions de Tania s'apparentent, en quelque sorte, à une intrusion du pays d'origine, et des événements qui y sont associés, dans celui d'accueil.

De même, les pièces de Mouawad mettent en scène un espace pluriel. Les deux premières sections de *Littoral* s'intitulent « Ici » et « Là-bas », le ici se référant au pays d'accueil et le là-bas au pays d'origine de Wilfrid et de ses parents. On croirait donc que les deux espaces sont nettement séparés ; or, la partie située dans le pays d'accueil contient plusieurs éléments se référant à l'espace du pays d'origine. En effet, le spectre du père de Wilfrid lui raconte des événements de son passé : une promenade sur une plage (L, p. 51), des discussions dans un appartement concernant la guerre (L, p. 53-54), une scène d'amour entre le père et la mère (L, p. 56), la naissance de Wilfrid (L, p. 61). Ainsi s'introduisent dans la chambre de Wilfrid tous

ces espaces du pays d'origine, à savoir une plage, un appartement, un lit, une salle d'hôpital, etc., les souvenirs s'étant matérialisés sur scène, créant une pluralité spatiale visible.

La pièce *Incendies* contient des scènes similaires. Dès que Jeanne accepte la lettre remise par sa mère, Nawal apparaît à 14 ans. Ainsi se manifeste dans le bureau du notaire le pays d'origine où se rencontraient les amoureux Nawal et Wahab. Un parallélisme s'opère alors entre l'action du notaire Hermine Lebel appelant Jeanne, sortie soudainement de son bureau, et celle de Nawal appelant Wahab, de sorte que le lecteur/spectateur a l'impression que ces personnages, d'une autre époque et d'un espace différent, s'apostrophent. Suite à cette apparition, le lecteur/spectateur est témoin de l'histoire d'amour entre Nawal et Wahab, de l'annonce de sa grossesse, de la naissance de Nihad et de sa mise en adoption forcée, puis de l'enterrement de la grand-mère, enterrement passé qui va renvoyer à l'enterrement présent de Nawal. Le glissement d'un espace vers un autre se fait donc souvent par le biais du parallélisme entre les deux mondes.

Pour le reste de la pièce, c'est l'écoute du silence de la mère par Jeanne, enregistré sur cassette par un infirmier, qui va permettre à l'espace d'origine de s'infiltrer dans l'espace de l'ici. Ainsi, l'écoute du silence dévoile l'amitié entre Nawal et Sawda, la recherche effrénée de Nihad (le fils arraché aux mains de Nawal), l'épisode de l'autobus incendié, l'errance de Nawal et de Sawda à travers le pays d'origine, etc. Plusieurs didascalies précisent d'ailleurs la présence simultanée de Nawal et de Jeanne, guidée par le silence de sa mère : « *Nawal (19 ans) sur un chemin plombé par le soleil. / Sawda est là. Au milieu du chemin. / Jeanne écoute le silence de sa mère* » (I, p. 34), « *Nawal (19 ans) et Sawda sur une route de chaleur. [...] Elles croisent Jeanne. / Jeanne écoute le silence* » (I, p. 38), « *Sawda et Nawal (40 ans) sortent du village. Matin. / Arrivent deux miliciens. [...] Sawda sort un pistolet et tire deux coups, coup sur coup. /*

Les miliciens tombent. / Jeanne passe, écoutant le silence de sa mère » (I, p. 54-55). Grâce à l'écoute du silence de la mère, les espaces du pays d'origine – chemin, route et village – s'imbriquent dans ceux d'accueil. Ces espaces ne font pas que coexister sur scène, puisqu'à un moment, Nawal et Sawda « *croisent Jeanne* » (I, p. 38) et qu'à un autre, Sawda apostrophe Jeanne pour lui demander si elle n'aurait pas vu une jeune fille qui s'appelle Nawal (I, p. 48). Le passé et le présent, ainsi que le pays d'origine et celui d'accueil, se fusionnent, faisant éclater les frontières du possible et créant des scènes irréelles, un espace de liberté totale où se déroulent des rencontres improbables.

La pièce *Forêts* constitue un cas particulièrement complexe. Dans cette pièce, la pluralité scénique repose surtout sur la coexistence de la forêt – où tout a commencé – et des lieux de la quête de Loup – Montréal, la Gaspésie, Metz. Par exemple, la mort d'Aimée à Montréal et la naissance de Ludivine dans la forêt sont présentées en même temps (F, p. 40-41), le lecteur/spectateur entendant alternativement deux dialogues prenant place dans deux espaces-temps différents ; de sorte que, quand le paléontologue Douglas Dupontel affirme à Loup qu'elle doit rechercher sa grand-mère, le lecteur/spectateur croit qu'il s'agit de Ludivine (d'ailleurs, c'est ce que croient aussi Douglas et Loup dans un premier temps). Cette imbrication spatiale est présente également à d'autres moments de la pièce, comme celui où Ludivine confronte Edmond, sans savoir encore que celui-ci est son oncle, dialogue qui va se superposer à celui d'Edmond et de sa mère Odette dans la forêt, et à celui de Loup et de Douglas Dupontel, trois dialogues se déroulant dans trois espaces diégétiques différents et présentés dans un même espace-temps, celui de la scène théâtrale. Ainsi, la pièce constitue un patchwork de plusieurs espaces, qui reflète les multiples appartenances de Loup : appartenance familiale à Aimée, à Luce et à Sarah, et appartenance symbolique à Ludivine et à la famille Keller.

La coexistence des espaces d'origine et d'accueil sur scène relève parfois du collage, lorsqu'ils appartiennent clairement à des temporalités différentes, et parfois de ce qu'on pourrait appeler du bricolage³⁶⁵, quand les scènes s'étant déroulées dans le pays d'origine et présentées sur la scène du pays d'accueil sont modifiées pour refléter l'état d'esprit du personnage, comme Manuel qui ajoute sa sœur à la scène de la torture dans *L'attente*, ou encore Sawda qui apostrophe Jeanne dans *Incendies*. Collés ou bricolés, ces espaces présents simultanément sur scène théâtralisent l'intimité des personnages exilés en soulignant leur double appartenance.

Cette pluralité spatiale enrichit certes l'identité des exilés, mais crée aussi paradoxalement un manque, celui d'un chez-soi évident. Ainsi, plusieurs personnages témoignent d'un sentiment de n'appartenir ni à l'espace d'origine ni à celui d'accueil. Dans *L'attente*, Manuel cultive le rêve de retourner au Chili, sa « patrie » (A, p. 55) ; or, Rosa le désillusionne en lui disant : « Tu te racontes des histoires, on n'a plus de patrie, on n'a plus rien » (A, p. 55). Les immigrés qui n'ont pas pu vraiment s'adapter au pays d'accueil se retrouvent démunis de toute appartenance spatiale : ils n'appartiennent plus au pays qu'ils ont quitté et qu'ils ne reconnaissent plus, et ils n'appartiennent pas non plus à un pays d'accueil qu'ils n'ont pas pu apprivoiser. Habités par ce double manque, Rosa continuera à faire des va-et-vient entre le Chili et Montréal, espérant trouver une ancre apaisante, tandis que Manuel rêvera jusqu'à sa mort à sa patrie, le Chili.

³⁶⁵ Terme emprunté à Michel Bonnetti et qu'il a utilisé pour rendre compte de la construction imaginaire d'un espace : « Il s'agit d'un véritable bricolage de matériaux spatiaux, de significations attachées à différents espaces qui sont projetées sur le lieu dans lequel on vit, qui s'amalgament au sens dont celui-ci est potentiellement porteur ». Michel Bonnetti, *Habiter : le bricolage imaginaire de l'espace*, Marseille, Hommes et Perspectives ; Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Re-connaissances », 1994, p. 17.

Cette incapacité à avoir un chez-soi est aussi palpable dans *Migrances* où Luigi rétorque à sa mère Maria qui lui dit que l'Italie est son lieu d'appartenance : « Je ne sais pas où c'est, chez moi... je sais seulement [...] qu'il me manque toujours quelque chose, peu importe où je suis... c'est quand je vais ailleurs que j'ai l'impression que, là où j'étais, c'était un peu chez moi » (M, p. 25). Luigi ne ressent la satisfaction de l'appartenance qu'associée à la douleur de l'arrachement, son chez-soi se déroband à l'infini. Dans la première version de la pièce, il tient à son père des propos assez similaires : « Un chez-soi, tu as au moins ça, toi. [...] Moi, je ne me sens chez moi nulle part. Mon chez-moi, c'est ni Montréal, ni ces pierres et cette colline. [...] Quand je suis ici, je songe à Montréal ; lorsque je me retrouve à Montréal, je voudrais être ici » (D, p. 44). Luigi est habité par ce que Micone appelle « une double nostalgie³⁶⁶ » : à la nostalgie du premier lieu s'ajoute la nostalgie du deuxième lieu aussitôt qu'il le quitte. Dans les deux versions, cela se manifeste au niveau de la structure de la pièce, puisque les scènes alternent entre Montréal et le village italien, le personnage étant ainsi ballotté, physiquement ou virtuellement, incapable de trouver une assise identitaire. Ainsi, l'exilé ne se sent chez soi « nulle part », tout en ressentant paradoxalement un degré d'appartenance aux deux pays, d'origine et d'accueil, puisqu'aussitôt quittés, il y tend à nouveau.

L'espace d'appartenance, appelé patrie, maison ou chez-soi, est donc un manque que ressentent profondément les personnages exilés, de première et de deuxième génération indistinctement. Toutefois, certains personnages combattent ce sentiment de manque et tentent de trouver une certaine appartenance spatiale et identitaire. Pour cela, ils embrassent l'errance, réelle ou virtuelle, qui est le lot de la vie d'un exilé, et s'embarquent dans une quête qui les

³⁶⁶ Novella Novelli, « Pour une nouvelle culture et une langue de la migration : entretien avec Marco Micone », dans Anne de Vaucher Gravili et Anna Paola Mossetto (dir.), *D'autres rêves : les écritures migrantes au Québec, actes du séminaire international du CISQ à Venise (15-16 octobre 1999)*, Venise, Supernova, 2000, p. 179.

mènera à un espace d'apaisement identitaire, permettant la rencontre entre les parties opposées de soi. Ils dépassent ainsi des frontières identitaires et géographiques, et accèdent à un troisième espace, celui de l'identité migrante.

2.4. Les frontières de la dramaturgie migrante

Plusieurs théoriciens, de Simon Harel à Pierre Ouellet, affirment que l'exil est une expérience de passage, de franchissement d'une frontière. Le mot frontière est à l'origine « un adjectif substantivé, *frontier* (lui-même dérivé de *front*), qui a d'abord désigné en ancien français le front d'une armée (1213), puis, dès 1292, une place forte faisant face à l'ennemi, avant de prendre au XVI^e siècle son sens moderne de limite entre deux États ou deux territoires. Par extension, au XVIII^e siècle, *frontière* devient synonyme de *limite*³⁶⁷ ». En effet, c'est au moment où se forge le sentiment de l'identité nationale que la frontière est perçue comme une limite qui crée un espace identitaire, unifié à la fois géographiquement, culturellement et linguistiquement³⁶⁸. Elle est donc ce qui distingue le Même de l'Autre. Or, cette séparation n'est pas insurmontable, puisqu'une frontière est, à la fois, clôture et ouverture : elle est franchissable. Dépasser la frontière signifie alors aller vers cet Autre, intrinsèque et extrinsèque. C'est ce qu'expérimentent, de gré ou de force, les exilés.

³⁶⁷ Nicole Guilleux, « Pour une définition de la frontière entre lexique et droit », dans Bernard Fouques (dir.), *À propos de frontière : variations socio-critiques sur les notions de limite et de passage*, Berne, Peter Lang, coll. « Liminaires », 2003, p. 1.

³⁶⁸ Nathalie Martinière et Sophie Le Menahèze (dir.), *Écrire la frontière*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2003, p. 7.

Ouellet explique :

Le terme *migrare*, en latin, désigne à la fois « le changement de place » ou « le transport d'un lieu à un autre » et l'acte même d'« enfreindre » ou de « transgresser ». C'est un passage à l'*autre*, un mouvement transgressif de l'Un vers l'Autre, qui enfreint les lois du propre, franchit les frontières de la propriété ou de l'individualité, pour aller au-delà, toujours, du lieu d'où l'on vient et d'où l'on tire son identité, pour mieux défaire ce lien originaire et le renouer chaque fois en un nouveau destin, un *autre* devenir qui est aussi un devenir *autre*³⁶⁹.

L'acte même d'immigrer implique donc une transgression physique et identitaire, l'exilé étant transporté de son pays et de son moi d'origine vers un autre pays, une autre culture et un autre soi. Cette transgression est alors souvent accompagnée de culpabilité, de malaise et d'un sentiment de clivage identitaire.

Le corpus étudié présente plusieurs types de frontière. Il y a la frontière géographique entre deux pays, que tous les exilés ont franchie en immigrant, qui est donc assez accessible, ne nécessitant au plus qu'un visa et un peu d'argent. Cette frontière est souvent retraversée quand l'immigré visite son pays d'origine ou y retourne définitivement. Durant ce passage géographique, les exilés vont découvrir qu'ils expérimentent un autre passage, d'ordre identitaire, qui se déroule parfois à leur insu. Les réactions à ce changement identitaire sont diverses : de peur, certains personnages érigent, à leur tour, des frontières pour combattre ce changement identitaire en se cloîtrant dans un ghetto qui les protège du pays d'accueil ; d'autres ne rêvent que de repasser les frontières pour revenir dans leur pays d'origine, cet espace familier ; enfin, d'autres, bien que rares, embrassent ce changement identitaire.

Le passage ne se fait donc pas toujours dans l'harmonie, de crainte de voir mourir le moi associé au pays d'origine. Souvent, les immigrants de première génération sont ceux qui

³⁶⁹ Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union, coll. « Soi et l'autre », 2003, p. 17.

combattent le changement et essayent d'empêcher leurs enfants d'aller au-delà de certaines frontières identitaires, ce qui suscite des conflits intergénérationnels, comme dans *Silences*, *Migrances* et *Les filles du 5-10-15¢*. Pourtant, dans quelques pièces, l'immigré de première génération est celui qui étouffe dans son ghetto et qui ose aller vers l'autre, comme dans *Le cerf-volant*, ou encore qui encourage ses enfants à assumer leur double appartenance, comme dans les pièces de Mouawad.

Quoi qu'il en soit, pour l'exilé, les frontières géographiques et identitaires semblent intimement liées, le dépassement de l'une forçant celui de l'autre. Ainsi, si certains personnages restent pris dans les affres du clivage identitaire, d'autres se risquent dans une errance, à la recherche d'une réconciliation entre les parties antagonistes de leur identité : ils abandonnent donc « certaines certitudes identitaires qui bloquent les passages³⁷⁰ ». Leur cheminement n'est toutefois pas sans danger, puisque, comme le laisse entendre Sherry Simon en parlant d'hybridité, les frontières, bien que fragiles, sont résistantes³⁷¹. Certains personnages y laissent donc leur peau, notamment Kaokab dans *Les filles du 5-10-15¢*. Par ailleurs, dépasser une frontière ne signifie pas l'anéantir complètement, car celle-ci demeure nécessaire, comme va le réaliser Wilfrid dans *Littoral*. Toutefois, si le passage se fait et que l'exilé en sort indemne et éclairé, alors il accède à un lieu de réconciliation identitaire qui se matérialise parfois, dans le corpus étudié, par un troisième espace, qui permet la rencontre entre identité d'origine et identité d'accueil.

³⁷⁰ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene, coll. « Études », 2001, p. 17.

³⁷¹ Sherry Simon, *Hybridité culturelle*, Montréal, Île de la tortue, coll. « Les élémentaires – une encyclopédie vivante », 1999, p. 38.

2.4.1. Errance et voyage initiatique

Dépasser une frontière géographique nécessite parfois un long périple : plusieurs personnages du corpus étudié entreprennent un voyage initiatique qui va les forcer, d'errance en errance, à découvrir et à assumer leur identité plurielle. L'errance, synonyme de perte identitaire et spatiale, est donc une étape nécessaire dans leur cheminement vers la découverte de soi. Le lien entre parcours spatial et découverte identitaire a été maintes fois exploré dans les récits initiatiques, de *L'Odyssée* d'Homère à *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin. Le but du voyage initiatique est d'amener le voyageur à une révélation qui change sa conception de la vie³⁷². Souvent, cette révélation n'est rien d'autre que « l'apprentissage de soi³⁷³ ».

2.4.1.1. Marches initiatiques

Les pièces qui mettent en scène une errance initiatique sont surtout celles de Mouawad, qui a d'ailleurs parlé de l'importance de la marche dans la quête identitaire³⁷⁴. La pièce la plus éloquente à ce sujet est *Littoral*, où le destin de Wilfrid semble intrinsèquement lié à la marche, de sorte que celle-ci imprègne son identité. Dans cette pièce, il y a deux types d'errance : une errance sans but dans la première partie, « Ici », et une errance-itinéraire quand Wilfrid recherche un lieu de sépulture pour son père. L'errance de Wilfrid débute à l'annonce de la mort

³⁷² Simone Vierende, « Introduction », dans Annarosa Poli et Simone Vierende (dir.), *Voyage imaginaire, voyage initiatique : actes du Congrès International de Vérone, 26-28 avril 1988*, Moncalieri, Centre universitaire de recherche sur le voyage en Italie, coll. « Dimensions du voyage », 1990, p. 12.

³⁷³ Pierrette Renard, « L'imaginaire du Voyage en Orient d'après l'œuvre de G. de Nerval », dans Annarosa Poli et Simone Vierende (dir.), *Voyage imaginaire, voyage initiatique : actes du Congrès International de Vérone, 26-28 avril 1988*, Moncalieri, Centre universitaire de recherche sur le voyage en Italie, coll. « Dimensions du voyage », 1990, p. 157.

³⁷⁴ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, coll. « Écriture », 2005, p. 61.

de son père. En attendant l'ouverture de la morgue, il erre dans la ville : il va au terminus (L, p. 17), puis dans un peep show (L, p. 21), pour enfin arriver à la morgue après une longue marche dans la rue. Les verbes qui indiquent l'errance et les déplacements de Wilfrid abondent, que ce soit dans les didascalies externes ou internes : « Je suis sorti » (L, p. 15), « J'ai cherché » (L, p. 15), « *Wilfrid marche* » (L, p. 15), « Je marche, je marche... » (L, p. 16), « j'ai marché » (L, p. 20), « *Wilfrid marche dans la rue* » (L, p. 24), « *Wilfrid et le chevalier marchent* » (L, p. 31). Wilfrid marche sans réel but. Il affirme au réalisateur qui l'encourage : « Je marche, je veux bien, mais pour aller où ? » (L, p. 16). Plus loin dans la pièce, quand le réalisateur lui dit : « Le chemin à prendre est clair » (L, p. 77), Wilfrid répond : « Il est peut-être clair mais je ne le vois pas ! » (L, p. 77). Toutefois, l'errance de Wilfrid prendra une destination précise quand, dans un rêve, sa mère l'encourage à aller enterrer son père dans son pays natal. Armé de la permission du juge, Wilfrid entame une autre errance, dans le « là-bas ». De prime abord, Wilfrid est reconnu par Ulrich, le sage aveugle, comme étant le « marcheur » (L, p. 65). Wilfrid va continuer sa marche en étant accompagné, au fur et à mesure, par des jeunes comme lui qui rêvent à l'ailleurs : à plusieurs reprises, les didascalies indiquent que le groupe est « *en route* » (L, p. 102, p. 108, p. 112).

Ainsi, l'importance de poursuivre la marche imprègne cette pièce. Ulrich conseille aux jeunes : « Avancer toujours, même si on n'y croit plus. Avancer malgré la perte du but, avancer malgré la raison qui nous fige, nous immobilise, malgré la futilité que l'on découvre même dans ce qu'avancer veut bien signifier. Avancer même si on a perdu toute fierté, toute capacité à espérer. Avancer » (L, p. 81). De même, Sabbé met en mots l'étape d'après le littoral : « Demain, à l'aube, nous nous remettons en route, nous longerons le littoral jusqu'à la prochaine ville, puis jusqu'au prochain pays, puis, pourquoi pas, jusqu'au prochain continent » (L, p. 127). Dans

le même ordre d'idées, le père clôt la pièce en ces mots :

Wilfrid, Simone, Amé, Massi, Sabbé, Joséphine,
Il est l'heure de vous mettre en route.
Avancez sur les chemins,
Épuisez-vous à la marche,
Partez avant le jour
Et ragez, et enragez,
Au bout des routes,
Au bout des villes,
Au bout des pays (L. p. 134-135).

Dans ces paroles, la marche vers l'avant s'apparente à un exploit ou même à une révolution : marcher même quand on a le goût d'arrêter ou de reculer. La marche enclenchée par le deuil devient résistance.

Dans *Architecture d'un marcheur*, au titre éloquent, Mouawad dit : « Je me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui³⁷⁵ ». Se définissant comme un « voyageur égaré », il décrit cette recherche comme une odyssée et se réfère, dans la préface de *Seuls*, à la définition de Georges Banu qui différencie l'odyssée de la quête : « La quête, c'est la tentative de découvrir le monde ; l'odyssée, c'est la tentative de rentrer chez soi » (S, p. 45). Il ajoute que, dans ses pièces, ses personnages sont toujours égarés, tentant de rentrer chez eux (S, p. 45), et affirme que l'odyssée entreprise par Wilfrid dans *Littoral* sera poursuivie par Jeanne dans *Incendies* et menée à son terme par Loup dans *Forêts* (F, p. 8). Il faudrait toutefois nuancer que le chez-soi dont il est question n'est pas nécessairement celui du pays d'origine. Ainsi, quand Wilfrid découvre le littoral et la collectivité reconfortante du groupe, ou que Harwan, dans *Seuls*, découvre son « cadre », il s'agit d'un chez-soi préexistant ou inventé, qui n'est ni celui du pays d'origine ni celui du pays d'accueil, mais qui est son propre espace

³⁷⁵ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur : entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, coll. « Écritoire », 2005, p. 14.

physique et identitaire. Même si Mouawad affirme dans son essai que sa propre odyssée est vouée à l'échec parce que le chemin est perdu, que « le souvenir de la maison est perdu et [que] la clé même qui ouvrirait la porte de cette maison est perdue³⁷⁶», ses personnages, eux, retrouvent leur chemin, comme si l'auteur, dans ses pièces, comblait ce besoin d'appartenance.

Le chaos spatial et identitaire que Wilfrid expérimente dans la première partie de *Littoral* se lit alors comme un signe précurseur de son parcours initiatique. En décrivant les signes de l'initiation spirituelle dans *Mythes, rêves et mystères*, Mircea Eliade affirme que l'initié cherche la solitude, devient rêveur, a des crises d'hystérie et d'évanouissement³⁷⁷, des symptômes manifestes chez Wilfrid qui apparaît, au début de la pièce, comme un personnage solitaire, rêveur, qui en outre a perdu connaissance dans la scène de la morgue. Le chaos psychique que vit le héros serait le signe, selon Eliade, que l'homme profane est en train de se dissoudre et qu'une nouvelle personnalité est sur le point de naître. L'initiation continue, elle comprend marche, fatigue – « beaucoup de fatigue de la part de tout le monde » (L, p. 93) – jeûne, refrains répétés à l'infini – « à la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre » – et épreuves – la traversée d'une rivière dont le courant est fort (L, p. 109), etc. Tout ce parcours aura mené Wilfrid à sa destination finale, le littoral, ce lieu suggéré par sa mère et que tous les signes parsemés sur son chemin l'ont aidé à découvrir. Comme le rappelle Eliade, « [le] lieu n'est jamais choisi par l'homme, il est simplement découvert par lui³⁷⁸ ». Cet itinéraire qui a mené Wilfrid vers le littoral lui permet d'accepter son identité plurielle, de réaliser qu'il appartient aussi au pays d'origine de ses parents.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1957, p. 98.

³⁷⁸ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1964 [1949], p. 312.

Comme *Littoral*, *Incendies* figure des personnages aux prises avec une errance spatiale et identitaire, et qui entreprennent un voyage initiatique. Dans cette pièce existent deux odyssées, celle de la mère, Nawal, à la recherche de son fils, et celle de Jeanne et de Simon sur les pas de leur mère. Accompagnée de Sawda, la mère erre à la recherche d'un fils qu'elle a été forcée de donner en adoption. Elle quitte son village (I, p. 55), va à l'orphelinat de Nabatiyé (I, p. 39), puis à celui de Kfar Rayat (I, p. 40). À la fin de la pièce, la lettre lue par son fils révèle tout le cheminement qu'elle a fait. Elle dit :

Je t'ai cherché partout.
Là-bas, ici, n'importe où.
[...] Je t'ai cherché au sud,
Au nord,
À l'est
À l'ouest (I, p. 86)

Nawal a finalement trouvé son fils, en assistant à une série de procès au Tribunal pénal international (I, p. 39), découverte qui l'a réduite au silence. Cinq ans après, elle meurt, laissant ses jumeaux dans la plus grande confusion. L'odyssée de Jeanne commence.

Son investigation pour retrouver leur père débute à Montréal. Guidée par une photo de sa mère, elle décide d'aller dans le pays d'origine de cette dernière. Elle va au village natal de sa mère (I, p. 52), à la prison de Kfar Rayat, devenue une école (I, p. 55), où elle apprend par un ancien garde que sa mère a été violée et qu'elle est tombée enceinte en prison ; elle va ensuite au village de Kisserwan (I, p. 65), où elle apprend par un certain Malak qu'elle et Simon sont les enfants nés en prison. Le long trajet qui l'a menée vers Malak est bien décrit dans ce dialogue :

JEANNE. Un berger m'a envoyée vers vous. [...]
MALAK. Et qui t'a envoyée jusqu'au berger ?
JEANNE. Fahim, le concierge à l'école à Kfar Rayat.
MALAK. Et Fahim, qui t'a parlé de lui ?

JEANNE. Le guide de la prison de Kfar Rayat. [...] Abdessamad, un réfugié qui vit dans un village du nord, m'a indiqué le chemin de la prison de Kfar Rayat.
MALAK. Et Abdessamad, qui est-ce qui t'a poussé à aller le voir ?
JEANNE. À ce rythme, on arrivera au jour de ma naissance (I, p. 65).

Ce dialogue, qui peut paraître un peu loufoque, résume bien le long cheminement qu'a dû faire Jeanne. Elle a été guidée par plusieurs personnes : le concierge d'une école, le guide d'une prison, Abdelssamad, etc., des personnes qui ont côtoyé de près ou de loin sa mère. Elle a aussi été accompagnée, durant tout ce trajet, par le silence de sa mère, comme l'indiquent les nombreuses didascalies (I, p. 34, p. 35, p. 37, p. 38, p. 44, p. 52, p. 55). L'écoute de ce silence permet aux scènes du passé de se déployer, matérialisant ce que sa mère a voulu dissimuler. À ce propos, Jeanne dit : « Derrière ce silence, il y a des choses qui sont là mais qu'on n'entend pas » (I, p. 37). Jeanne sent la présence des scènes du passé derrière le silence, mais n'arrive pas encore à les voir clairement, car elle doit aller à leur rencontre. Julia Kristeva affirme que c'est l'éclatement du refoulement qui conduit à traverser une frontière et à se retrouver à l'étranger³⁷⁹. Cette affirmation s'applique bien à cette pièce où le retour du refoulé, le silence enregistré de la mère écouté par sa fille, est ce qui pousse Jeanne à aller de l'avant et à traverser des frontières géographique et identitaire.

De son côté, Simon finit par céder aux pressions de sa sœur et la rejoint au pays natal de leur mère, accompagné par le notaire, Hermine Lebel. Leur recherche les mène vers Chamseddine, qui possède des informations sur le demi-frère. Fatigué, Hermine confie à Chamseddine les difficultés qu'ils ont eues à le trouver : « Pour chercher on a cherché ! Va à droite, va à gauche ! Monsieur Chamseddine par-là, monsieur Chamseddine par-ci, pas de

³⁷⁹ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011 [1988], p. 47.

réponse ! » (I, p. 79), pour lui résumer, par la suite, l'itinéraire qu'ils ont fait pour découvrir que le fils de Nawal était un certain Nihad Harmanni : « On est passés d'abord par le village natal de Madame Marwan. Ça nous a conduit à Kfar Rayat. Là, on a suivi plusieurs pistes en fonction des dates d'arrivée à l'orphelinat de cinq garçons. [...] On a suivi deux autres fausses pistes puis on a fini par en trouver une plus sérieuse. [...] Cette piste nous a menés à une famille Harmanni » (I, p. 80). Alors, Chamseddine apprend à Simon l'horrible vérité : Nihad a longtemps cherché sa mère sans la trouver ; déçu, il est devenu franc-tireur, puis a travaillé dans une prison où il violait des femmes dont la femme qui chante, une certaine Nawal. Le fils « a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnu » (I, p. 84). Le fils a violé la mère : le fils est, à la fois, le demi-frère et le père des jumeaux. Jeanne et Simon ont cherché le demi-frère et le père, et les ont trouvés. Cependant, leur périple dans le pays natal de leur mère leur a permis surtout de découvrir la cause de son mutisme ainsi que la vérité sur leur propre identité, une identité incestueuse qu'ils doivent dorénavant apprivoiser. Ils ont redécouvert leur mère en suivant le cheminement qui l'a menée de l'amour à l'horreur.

La particularité du cheminement des jumeaux et de Wilfrid est qu'il est lié au passé de leurs parents. Ainsi, Wilfrid va au pays natal de son père pour l'enterrer, itinéraire qui va lui permettre de s'approprier son identité plurielle ; les jumeaux vont au pays natal de leur mère pour trouver leur père et leur demi-frère, parcours qui va leur révéler la vérité sur leur conception incestueuse. De même, dans *Forêts*, Loup va aller du Canada en Europe, là où tout a commencé, afin de dessiner son arbre généalogique, voyage qui va lui permettre de mieux comprendre sa famille et l'héritage identitaire qu'elle en a reçu. Dans les trois cas, les enfants bouclent, pour ainsi dire, le cycle laissé inachevé par des parents ou grands-parents absents ou silencieux.

2.4.1.2. Errances intérieures

À l'inverse, dans *Seuls*, Harwan n'essaye pas d'éclairer le passé d'un de ses parents ; il ne va donc pas dans leur pays natal afin de retracer leurs pas. Il va plutôt à la reconquête de sa propre identité d'origine. Qui plus est, son parcours initiatique est intérieur, puisqu'il s'effectue dans un profond coma. Harwan est l'exilé qui a été dépossédé de son identité de peintre à cause de l'exil de ses parents. Se comparant au fils prodigue revenu non pas vers son père ou sa patrie mais vers les couleurs, le personnage grimpe à la fin de la pièce dans la peinture qu'il a faite lui-même : il est à jamais dans son propre cadre (S, p. 184). Lotman affirme que le cadre « n'est que la frontière incarnée de l'espace artistique qui constitue un univers entier³⁸⁰ », « clos dans son universalité³⁸¹ ». Ainsi, le cadre représente une frontière en soi, que Harwan devra conquérir afin d'accéder à l'autre rive. Tout son cheminement l'aurait donc mené vers cette frontière ultime. Il n'a pas dû aller vers son pays natal pour cela, puisque ce qu'il a perdu n'est pas tant l'espace d'origine que l'identité d'origine liée à la peinture. L'identité de Harwan peintre est ici à son paroxysme, puisqu'il fusionne avec son œuvre, son corps devenant couleur. L'exilé a trouvé son cadre identitaire. Il se réveillera du coma, aveugle comme l'a prédit son docteur, mais, tel Œdipe, il connaît dorénavant son identité.

Dans *Jeux de patience* non plus, M/K ne va pas à la découverte d'un autre pays, ne déambule pas d'un lieu à un autre. Au contraire, elle demeure dans son appartement où elle reçoit sa cousine, en deuil de sa fille. Tout au long de la pièce, bien qu'elle explore parfois l'espace (J, p. 14, p. 40, p. 58), elle passe le plus clair de son temps assise à écrire : elle tente

³⁸⁰ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, p. 300.

³⁸¹ *Ibid.*

d'écrire la guerre, d'écrire son pays d'origine afin de trouver un certain apaisement identitaire. Le personnage qui erre dans son appartement est celui, fantasmé, de Samira qui prend possession de cet espace intime. Samira, qui symbolise l'identité libanaise de l'écrivaine, s'approprie en effet toute la scène : elle marche dans l'espace (J, p. 13, p. 14), marche sur le dessus de la bibliothèque (J, p. 44), au fond de la scène, et « *marche sur une corde raide tendue au-dessus de la salle* » (J, p. 55). Elle explore donc toutes les dimensions de l'espace scénique : fond et devant de la scène, sur scène et au-dessus de la scène et de la salle, reflétant ainsi le cheminement identitaire de M/K, une écrivaine qui tente d'explorer tous les recoins de son identité plurielle.

Si certaines pièces mettent en scène un voyage initiatique, comme la trilogie de Mouawad, d'autres figurent donc plutôt une forme de déambulation intérieure. Dans tous les cas, ces errances ou itinéraires permettent aux personnages de dépasser les frontières et d'explorer des territoires inconnus de leur identité. Wilfrid, les jumeaux et Loup ont découvert leur identité d'origine ou bien se sont réconciliés avec cette dernière à travers un voyage initiatique qui les a menés au pays d'origine de leurs parents ou grands-parents. Ce périple leur a permis de découvrir une identité refoulée ou cachée, et, par le fait même, les a rapprochés, post-mortem, de ceux-ci. Bruno Tritsmans distingue deux types de voyages : le voyage-exploration dont le but est l'appropriation de l'espace parcouru, et le voyage-dialogue qui a pour finalité une « interaction de soi et du monde, de soi et de soi, de notre monde et de l'autre³⁸² ». Le voyage dans ces pièces est effectivement celui du dialogue instauré avec l'Autre intrinsèque et extrinsèque. Quant à Harwan et à M/K, ils n'ont pas voyagé au pays natal de leurs parents ;

³⁸² Bruno Tritsmans, « Écriture exotique et imaginaire formel chez Segalen », dans Annarosa Poli et Simone Vierende (dir.), *Voyage imaginaire, voyage initiatique : actes du Congrès International de Vérone, 26-28 avril 1988*, Moncalieri, Centre universitaire de recherche sur le voyage en Italie, coll. « Dimensions du voyage », 1990, p. 162.

l'écrivaine n'a d'ailleurs même pas mis le pied hors de son appartement. Ils ont toutefois expérimenté un parcours spatial d'une façon virtuelle, dans cette « immensité intime³⁸³ » dont parle Bachelard. Leur immobilité ne les empêche donc pas de dépasser des frontières identitaires. Ainsi, parfois, découvrir son identité plurielle nécessite une longue marche, alors que d'autres fois, il suffit de quelques pas.

2.4.2. Dépassement d'une frontière symbolique

Lotman affirme que « la frontière qui divise un espace en deux parties doit être impénétrable, et la structure interne de chaque sous-espace, différente³⁸⁴ ». Toutefois, il précise que, dans un texte à sujet, un personnage qui se libère de cet interdit de dépasser la frontière et la franchit devient un personnage mobile, contrairement aux autres qui restent immobiles. Le franchissement en question est considéré comme un évènement, puisqu'il est une « violation d'un interdit³⁸⁵ ». Cette notion d'évènement est très pertinente pour notre corpus où certains déplacements ne sont pas géopolitiques, mais plutôt d'ordre symbolique, comme une montée sur le toit, une sortie de magasin, un déménagement, etc. Un interdit pèse sur ces gestes-là, de sorte que, concrétisés, ils sont considérés comme un franchissement de frontière.

Dans *Le cerf-volant*, la montée de Dimitri sur le toit est critiquée par tous les membres de sa famille, comme s'il avait commis un crime. En effet, Dimitri avait un parcours bien défini : il passait sa vie entre sa maison et son travail. Or, un jour, fatigué de sa routine, il s'achète un

³⁸³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014 [1957], p. 168.

³⁸⁴ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, p. 321.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 330.

cerf-volant et décide de monter sur le toit pour le faire voler, sans réaliser que ce simple geste va bouleverser sa vie et celle de sa famille. Pour ce Grec dont les déplacements sont routiniers, cette montée est perçue comme un dépassement de la frontière. Sa femme, Stella, la considère comme l'acte d'un fou (C, p. 21, p. 72). Après Stella, son fils Georges, puis Andréa, le frère de Dimitri, tentent de le raisonner, sans succès. Ainsi, un véritable interdit semble peser sur cet espace inusité, au point de susciter une réprobation collective.

La raison qui a poussé le personnage à monter sur le toit s'éclaire quand il avoue être dérangé par sa locataire québécoise Céline. L'appartement de celle-ci est au-dessus de celui de Dimitri, de sorte qu'il entend ses pas, la musique qu'elle écoute, etc. Lui qui a vécu toute sa vie dans un ghetto grec a été dérangé par la présence de cet élément autre dans sa vie, qui le pousse à questionner sa propre identité. Dimitri veut se rendre visible aux yeux de Céline, autant qu'elle l'est devenue à ses yeux. Sa femme et son frère interprètent mal cet attrait qu'il éprouve envers sa locataire, croyant qu'il s'agit d'une attraction physique. Or, la réalité est tout autre : la différence de Céline lui donne l'opportunité d'explorer sa propre différence. Le Grec est intrigué par la vie solitaire de cette fille (C, p. 105), il essaye de comprendre quel sens elle donne à sa vie en dehors de sa famille. Plus tard, il lui avoue même que s'il entendait des pas provenant de diverses personnes, cela ne l'aurait pas dérangé autant que les quelques pas qu'il entend, provenant d'elle seule (C, p. 104). Quand Dimitri a l'occasion de parler en privé avec Céline sur le toit, il la questionne sur sa vision de la vie. Quand elle lui dit qu'il y a autre chose dans la vie que le mariage et les enfants, il lui demande sincèrement : « Quoi ? » (C, p. 107), et quand elle se dérobe, il la supplie : « S'il vous plaît, ze veux savoir » (C, p. 107). Cette manière différente de vivre bouleverse les certitudes du personnage et le pousse à se remettre en question. L'identité de Dimitri, celle d'un épicier, père de famille, ne le comble soudainement plus. Il tente, par cette

sortie des frontières, d'élargir ses horizons identitaires. Cette montée sur le toit lui permet de rencontrer cet autre qu'il côtoyait de loin et de découvrir, par le fait même, son autre intrinsèque qui essaye d'émerger.

La montée sur le toit n'est pas le seul comportement hors-frontière de Dimitri. En effet, il raconte à son frère que, pour la première fois depuis trente ans, il s'est mis à la terrasse d'un café en pleine journée pour profiter du soleil, mais aussi pour expérimenter quelque chose de différent (C, p. 55), commandant même son café en anglais. Or, comme la serveuse ne bronchait pas, il s'est senti déçu et invisible. Par ailleurs, il a manifesté quelques autres comportements inhabituels : il a notamment parlé à une araignée au lieu de la tuer (C, p. 30) et, après que sa femme a tué l'insecte, il lui a crié dessus en français, alors que tous deux le comprennent à peine (C, p. 32).

Cette sortie des frontières de la routine a pour conséquence de bouleverser le fragile équilibre familial. Après plusieurs confrontations, Dimitri affirme vouloir étrangler sa femme (C, p. 29), alors que cette dernière exprime une frustration longtemps retenue, traitant son mari de fou, d'animal et de névropathe (C, p. 44) et poussant même l'audace jusqu'à lui asséner des coups (C, p. 44). Cependant, une fois que la peur du changement est dépassée, le couple arrive à se rapprocher de nouveau, partageant des confidences intimes : la pièce se clôt sur le couple comptant les étoiles ensemble sur le toit, plus proche que jamais³⁸⁶. Ce chamboulement était nécessaire à la famille pour que ses membres reconnectent entre eux et brisent une identité figée qui ne leur convenait plus.

³⁸⁶ Rappelons que Stella signifie étoile. C'est donc finalement sa femme que Dimitri retrouve dans l'immensité du ciel qu'ils contemplent depuis le toit.

La sortie des frontières familiales s'accompagne aussi d'une sortie de la frontière langagière, par l'appropriation du français. Quand Dimitri commence à découvrir son autre intrinsèque, il parle à sa femme en français sans le remarquer. À la fin de la pièce, il partage même avec elle des souvenirs d'enfance en français (C, p. 153-154). Quand Céline et lui dialoguent, elle l'oblige à parler en français et lui apprend le mot « aigle » (C, p. 113). Enfin, quand Stella veut se rapprocher de son mari à la fin de la pièce, elle lui propose de compter les étoiles ensemble en français, comme si elle voulait lui signifier qu'elle acceptait son exploration identitaire et voulait l'accompagner dans son cheminement (C, p. 159).

La frontière symbolique du toit a été franchie par Dimitri, bouleversant l'ordre établi et permettant à l'épicier de découvrir son identité plurielle. Il lui aura suffi de monter quelques marches pour enclencher ce changement. De même, dans *Una Donna*, Annunziata n'aura que quelques pas à faire pour s'affranchir de sa soumission. En épousant Giovanni, elle croyait avoir quitté à jamais l'espace d'oppression dans lequel elle vivait ; or, elle se retrouve dans un espace similaire avec son mari. Annunziata réalise donc que, pour s'émanciper vraiment, elle doit franchir le seuil de la maison conjugale et vivre selon ses propres termes. Ici, c'est donc quitter le mari et sa maison qui est considéré comme une transgression libératrice.

Le premier signe de désobéissance apparaît quand Annunziata refuse de verser son salaire à son mari, mais le dépose plutôt dans un compte personnel fraîchement ouvert, ce qui enrage bien sûr Giovanni qui tente agressivement de récupérer l'argent (U, p. 78). Elle lui apprend alors qu'elle le quitte. Incrédule, Giovanni essaye de la dominer physiquement, dans une tentative de réaffirmer son pouvoir : « On est mariés depuis dix ans... *(il fait un pas vers elle, elle recule comme si elle avait peur)* on a deux enfants... *(il fait encore quelques pas vers elle, elle ne peut plus reculer)* une maison presque payée... *(il la prend par la taille avec force,*

l'embrasse, essaye de la déshabiller...) » (U, p. 79). La réaction du mari est donc de rappeler à sa femme qu'elle est emprisonnée dans l'institution du mariage et de la famille, tout en l'acculant au pied du mur, signe supplémentaire d'asservissement, et en essayant de la prendre de force. Quand sa menace physique ne porte pas fruit, il la menace verbalement : « Je t'avertis... si tu sors d'ici, tu n'y entreras jamais plus... tu n'auras rien... » (U, p. 82), confirmant ainsi que le dépassement de frontières est irréversible. Dans le même ordre d'idées, dans *Littoral*, Simone dit : « le jour où je mettrai le pied hors du village, je n'y retournerai plus jamais » (L, p. 74). Ayant franchi la frontière, l'exilé ne peut plus défaire son cheminement, il ne peut qu'avancer et c'est ce qui effraie tant les personnages qui partent que ceux qui restent derrière. Ainsi, quand elle quitte enfin son mari pour aller habiter seule, Annunziata s'affranchit réellement des hommes qui ont longtemps régi sa vie. La solitude assumée d'Annunziata est le signe de son émancipation et de sa force, alors que celle, non désirée, de son mari reflète plutôt sa faiblesse (U, p. 84), son pouvoir sur sa femme n'ayant été que temporaire.

Dans une autre pièce de Micone, *Silences*, il suffit aussi de quelques pas pour dépasser une frontière. Dans cette pièce, c'est la fille, Laura, et non pas l'épouse, qui quitte la maison, synonyme d'autorité paternelle. Laura finit par réaliser que son fiancé Claudio ne veut pas sortir du ghetto italien, alors qu'elle sent en elle une pluralité de voix (Si, p. 76). Elle réalise que, pour s'accomplir, elle doit franchir seule la frontière de la maison et celle de son quartier. Laura réussit là où son frère Tino échoue, parce que ce dernier ne fait que rêver sans oser franchir le pas. Pour Laura, partir seule, surtout sans l'approbation du père ou du fiancé, révèle un double franchissement des frontières : la frontière familiale symbolisée par la maison paternelle et la frontière identitaire matérialisée par sa sortie du ghetto italien.

Il est aussi question de frontière symbolique dans *Les filles du 5-10-15¢*. Dans cette pièce, la frontière est représentée par la vitrine du magasin, séparant l'intérieur qui constitue le monde des adolescentes de l'extérieur où circulent librement les autres. Les filles sortent certes parfois du magasin, pour revenir à la maison par exemple, mais leur univers est généralement limité à cet espace qu'elles sont obligées de garder et qui les empêche d'aller à l'école et de mener une vie qui correspond davantage à leur âge. Ainsi, dépasser la frontière du magasin devient leur but ultime. Nous avons vu plus haut comment cet espace-piège emprisonne les filles et comment leurs multiples tentatives d'y échapper échouent. Les adolescentes ont tenté de franchir momentanément la frontière en demandant des vacances à leur père, une requête qui leur a été refusée, puis, d'une façon plus radicale, en brûlant le magasin. Or, même ce stratagème échoue, puisque Kaokab décide de rebrousser chemin afin de sauver la cassette qu'elle enregistrerait pour ses parents, et périt dans l'incendie. Pour elle, jusqu'au bout, la frontière s'avère infranchissable.

Que cela nécessite un long voyage, comme dans les pièces de Mouawad, ou quelques pas, comme dans celles de Bouyoucas ou Micone, dans tous les cas, franchir une frontière exige un certain itinéraire du personnage. Les pièces étudiées montrent que ce trajet est considéré comme une transgression, puisque les passeurs de frontière rencontrent d'habitude une résistance de la part de leur entourage. Dans *Le cerf-volant*, la femme de Dimitri, ainsi que son fils et son frère, tentent de le convaincre de descendre, usant de plusieurs stratagèmes. Dans les pièces de Micone, c'est le mari et le père qui s'opposent au passage de la frontière. Dans *Incendies*, Simon tente de décourager sa sœur d'aller au pays natal de leur mère. Dans *Forêts*, le père de Loup essaye de la dissuader d'entreprendre son voyage en Europe. Dans *Littoral*, Wilfrid rencontre plusieurs résistances dans sa recherche d'un lieu de sépulture pour son père.

Enfin, dans *Les filles du 5-10-15¢*, c'est le père et la réalité du magasin qui empêchent les filles de sortir. Lotman avait bien souligné que tous les obstacles se concentrent sur la frontière³⁸⁷, car ce sont justement ces obstacles-là qui lui procurent sa signification et son importance. Notons enfin que, quand c'est la deuxième génération qui entreprend le franchissement de frontière, elle le fait soit par besoin de renouer avec la première génération, en redécouvrant l'identité liée au pays d'origine, comme dans les pièces de Mouawad ; soit, au contraire, par besoin d'émancipation : pour Annunziata, Laura, et pour les adolescentes des *Filles du 5-10-15¢*, le franchissement de frontière est synonyme de libération de l'oppression paternelle ou maritale.

L'exil des personnages a été le premier franchissement de frontière, forçant ceux-ci à penser leur rapport mouvant à l'espace. Or, post-exil, l'exilé et son identité ne sont pas non plus statiques. De fait, comme le note Pierre Nepveu, l'exil révèle à l'immigré que « le rapport à l'ici [...] ne peut plus être de l'ordre de la fondation, de l'ontologie, de l'identité – il se définit désormais comme épreuve, comme passage (de la mort à la naissance, du même à l'autre, de l'identique au changeant)³⁸⁸ ». L'exil est donc fondamentalement une expérience de passage et de franchissement de frontières, et l'exilé est un perpétuel passeur.

2.4.3. Le troisième espace

Une frontière est, par définition, ambivalente, puisqu'elle délimite tout en permettant le passage. On l'a vu, franchir une frontière peut être très enrichissant, mais peut aussi procurer la mort, car si la frontière limite l'identité, elle la protège aussi de l'anéantissement. Le secret serait

³⁸⁷ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, p. 336.

³⁸⁸ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999, p. 206.

donc de jouer avec les frontières, de les rendre malléables, de les faire reculer jusqu'aux confins de notre identité plurielle, de les dépasser encore et encore sans jamais les éliminer complètement, de trouver un équilibre entre le besoin de racines et l'errance. Il s'agit d'expérimenter l'« enracinerrance », terme inventé par Jean-Claude Charles³⁸⁹ pour exprimer la tension entre la territorialité et la déterritorialité, entre l'enracinement et la déambulation ; ou encore nos « racines roulantes », terme proposé par Dany Laferrière³⁹⁰. Si l'être dépasse une frontière sans sombrer dans la folie ou la mort³⁹¹, mais sans tomber non plus dans l'écueil de la déterritorialisation, alors il atteint un lieu de relatif équilibre identitaire. Ce lieu est le troisième espace, celui de la réconciliation des parties antagonistes de l'identité du personnage exilé.

2.4.3.1. Espaces de réconciliation

Les trois pièces représentant ce troisième espace sont *Le cerf-volant*, *Jeux de patience* et *Littoral*. Dans la première pièce, le troisième espace est représenté par le toit. La didascalie précise : « Dimitri est assis par terre. Sur le toit d'un duplex » (C, p. 11). Cet espace constitue littéralement la troisième partie d'un duplex : il se situe au-dessus de l'appartement de Dimitri, symbole de l'identité grecque, et de celui de la locataire, symbole de l'identité québécoise. Il représente la rencontre de ces deux identités : d'abord étrangers l'un à l'autre, Dimitri et Céline

³⁸⁹ Régine Robin, « Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues ? Les écritures migrantes », dans Anne de Vaucher Gravili et Anna Paola Mossetto (dir.), *D'autres rêves : les écritures migrantes au Québec, actes du séminaire international du CISQ à Venise (15-16 octobre 1999)*, Venise, Supernova, 2000, p. 36. Ce terme nous rappelle la position du père de Wilfrid à la fin de la pièce *Littoral* : bien ancré dans le sol de la mer, mais qui danse au gré du va-et-vient des vagues, stable au sein de la mer mouvante, symbole de tous les possibles.

³⁹⁰ Dany Laferrière, « Laisser l'identité rouler », dans Valérie Lessard (dir.), *Racines*, Montréal, La Presse, 2009, p. 12.

³⁹¹ Ce risque est exprimé par l'image du gouffre dans les pièces de Mouawad et par celle du bord du toit dans la pièce de Bouyoucas.

vont enfin communiquer sur le toit. Céline essaye de consoler Dimitri en lui demandant de sourire (C, p. 110), elle lui donne un bisou (C, p. 113), elle lui promet d'aller dorénavant à son magasin (C, p. 111) et elle se laisse même aller aux confidences (C, p. 110). De son côté, Dimitri la gronde paternellement (C, p. 111) et lui confie ses rêves. Un réel échange se produit entre eux : Dimitri l'initie à la culture grecque, à ses danses et à son vocabulaire (C, p. 114) et Céline lui apprend des mots en français. Ainsi, le toit va permettre à Dimitri d'explorer une identité autre que celle d'origine : il va permettre à son moi lié au pays d'accueil de voir le jour. Sur ce toit, Dimitri va découvrir et accepter sa pluralité identitaire.

Dans *Jeux de patience*, le troisième espace est symbolisé par un tapis où va finalement avoir lieu un réel échange entre M/K et la Mère, personnage qui représente l'identité d'origine de l'écrivaine. Pendant toute la pièce, chacun des personnages a son espace propre et son tapis qu'il serre avec possessivité : le tapis de la Mère est la métonymie de sa fille décédée et le tapis de M/K appartenait à sa propre mère. Le dialogue entre elles ressemble davantage à une confrontation, M/K essayant en vain de convaincre la Mère qu'elle a préservé son identité d'origine. À la fin de la pièce, les didascalies rapportent :

Monique/Kaokab déroule son tapis, très lentement. Elle y dépose un plateau de pommes. Elle s'assoit après avoir invité la Mère qui vient finalement la rejoindre sur le tapis. Les deux femmes se regardent longuement. Monique/Kaokab tend les bras. La Mère lui donne son tapis. Monique/Kaokab le berce en chantant une plainte, sur l'air de Abou-Zoulouf. [...] Monique/Kaokab demande la permission à la Mère d'ouvrir le tapis. La Mère accepte. Monique/Kaokab déroule le tapis, le regarde, le caresse avec une tendresse infinie (J, p. 73-74).

Pour la première fois, la Mère se défait de cette armure de deuil qu'elle dressait entre elle et M/K, autorisant sa cousine à défaire le tapis et à le caresser. De plus, lorsqu'elle accepte de se mettre sur le tapis de M/K, celui-ci devient un espace de réelle rencontre entre les deux personnages, leur espace commun, donnant à M/K la validation recherchée. Par ailleurs, la Mère

s'ouvre à une possible identité québécoise en acceptant un fruit offert par M/K. En effet, cette dernière propose une pomme à la cousine qui lui répond qu'elle préférerait un raisin de son verger (J, p. 75). M/K insiste : « Prends cette pomme, regarde comme elle est belle. Elle a poussé ici. Tu peux y goûter, au moins » (J, p. 75), invitant ainsi la Mère à s'ouvrir à son pays d'accueil, à ne pas garder ses yeux fixés vers son pays d'origine et tout ce dont elle a été dépossédée, mais à regarder plutôt les possibilités nouvelles. La Mère accepte enfin la pomme et apprivoise tout ce qu'elle porte comme promesse : « *Monique/Kaokab tend de nouveau le plateau de pommes. La Mère en prend une, la fait rouler dans ses mains, la porte à son nez, elle la sent en fermant les yeux...* » (J, p. 77). Dans ces simples échanges, les deux personnages ont accueilli leur identité plurielle. En tant que tiers espace de rencontre, le tapis a été le lieu de réconciliation de M/K avec son identité d'origine, ainsi que le lieu de l'ouverture de la Mère à une identité liée au pays d'accueil.

Enfin, la dernière pièce qui met en scène un troisième espace est *Littoral*. Le troisième espace y est représenté de deux manières : par le littoral qui donne son nom à la pièce et par la croisée des chemins qui permet la création d'un groupe troubadour auquel s'identifie Wilfrid. Étant une zone limite entre la terre et la mer, le littoral représente un espace d'entre-deux, mais pour atteindre celui-ci, il faut aller « [a]u bout des routes, /Au bout des villes, /Au bout des pays » (L, p. 135). Wilfrid a dû donc aller jusqu'au bout des chemins, dépasser à la fois l'ici et le là-bas, pour accéder à ce troisième espace qui offre un équilibre entre ses deux identités. L'identité liée à ce troisième lieu n'est donc pas une identité d'entre-deux, une identité tiraillée, mais bien une nouvelle identité, symbolisée par ce tiers espace.

Au littoral s'ajoute la croisée des chemins. À plusieurs reprises, Simone affirme qu'à la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre (L, p. 65, p. 68, p. 69). La croisée des chemins est

donc cet espace de rencontre, espace ni de l'un ni de l'autre, mais de rapprochement de l'un et de l'autre. Après avoir lancé à maintes reprises cet appel, Wilfrid et Simone vont finir par rencontrer d'autres jeunes qui partagent leur aspiration ; ils vont former ensemble un groupe troubadour et errer de ville en ville pour témoigner de leurs histoires. Pour la première fois de sa vie, Wilfrid se sentira à l'aise avec des personnes non imaginaires, des personnes provenant de son pays d'origine et composant une collectivité multiculturelle. Dans *Le sang des promesses*, Mouawad parle de l'importance de la tribu : « *Littoral* est né de ce désir, de ce besoin de renommer ensemble nos peurs et de trouver, à nouveau, le plus petit dénominateur commun de notre humanité pour pouvoir se retrouver les uns et les autres et trouver dans l'autre un sens à cette angoisse qui est notre lot à tous³⁹² ». Puisque, selon Mouawad, la maison est perdue, et puisque ni l'ici ni le là-bas n'ont pu refléter l'identité plurielle de Wilfrid, ce dernier a dû créer de toutes pièces son chez-soi. Ce chez-soi est donc ce groupe troubadour : sa maison est dorénavant une caravane.

2.4.3.2. Particularités du troisième espace

Le toit, le tapis, le littoral et la croisée des chemins représentent ainsi le troisième espace, celui de la rencontre entre le soi et l'autre, extrinsèque et intrinsèque. L'identité relative à ce troisième espace peut se traduire par différents termes, dont les traits principaux sont la non-fusion et la mobilité. Le terme de transculture a été utilisé pour la première fois en 1940 par Fernando Ortiz, un criminologue, pour expliquer le métissage complexe propre à la culture de

³⁹² Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses : puzzle, racines, et rhizomes*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud-Papiers, 2009, p. 25-26.

Cuba. La transculture implique une transmutation constante des éléments en jeu dans laquelle « les deux parties s'en trouvent modifiées. Il en émerge [alors] une réalité nouvelle³⁹³ » qui dépasse les deux entités en question, d'où le préfixe trans-, au sens de « au-delà ». La transculture équivaldrait donc à ce troisième espace de la rencontre des identités d'origine et d'accueil, sans toutefois les fusionner en une seule entité. Toutefois, le concept de transculture a été critiqué, notamment par Simon Harel qui considère que la valorisation exacerbée du *trans* s'est faite au détriment de l'habitabilité et du lieu³⁹⁴.

Cette idée de troisième espace est aussi présente dans les écrits de Homi Bhabha et sa définition de l'hybridité qui, comme le rappelle Marie-Hélène Jeannotte, « consiste en un “tiers espace” où se créent de nouvelles formes identitaires, transculturelles, et où règne l'ambivalence plutôt qu'une simple et constante opposition³⁹⁵ ». En ce sens, le concept d'hybridité se rapproche de ceux de métissage et de créolisation. La définition traditionnelle du métissage stipule la naissance d'un élément impur ou hétérogène à partir de deux éléments purs. Or, Alexis Nouss et François Laplantine proposent une autre interprétation du métissage qui s'offrirait « comme une troisième voie entre la fusion totalisante de l'homogène et la fragmentation différentialiste de l'hétérogène³⁹⁶ ». En effet, « le métissage suppose la rencontre et l'échange entre deux termes

³⁹³ Louise Gauthier, *La mémoire sans frontières : Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Sainte-Foy, IQRC, coll. « Culture et société », 1997, p. 48.

³⁹⁴ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2005, p. 47.

³⁹⁵ Marie-Hélène Jeannotte, « L'identité composée : hybridité, métissage et manichéisme dans *La saga des Béothuks*, de Bernard Assiniwi, et *Ourse bleue*, de Virginia Pésémapéo Bordeleau », dans *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, n° 41, 2010, p. 298. Il faut toutefois préciser que, pour Bhabha, ce tiers espace est celui de l'énonciation où le colonisé remet en question le pouvoir du colonisateur par une appropriation des signes de l'Autre.

³⁹⁶ François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1997, p. 9.

[...], l'un ne devenant pas l'autre, ni l'autre ne se résorbant dans l'un³⁹⁷». Cette caractéristique de non-fusion est aussi présente dans la définition de la créolisation, donnée par Édouard Glissant : « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments³⁹⁸ ». Glissant précise bien que la mise en contact de différentes cultures n'engendre pas une synthèse, mais une donnée nouvelle, un tiers élément. Ainsi, les notions de transculture, d'hybridité, de métissage et de créolisation soulignent l'importance du tiers espace comme espace de non-fusion.

Quant à la deuxième caractéristique, à savoir la mobilité, elle est présente dans la définition du métissage et de l'identité migrante. De fait, pour Nouss et Laplantine, le métissage est une identité qui suppose une perpétuelle tension entre ses composantes, ce qui ne signifie pas un éternel conflit, mais plutôt un constant dialogue et une reconnaissance de la présence et de la spécificité de chaque élément. Les auteurs précisent que cette tension ne doit pas être résolue, puisque le métissage est une identité toujours en mouvement, « animé alternativement par ses diverses composantes. Sa temporalité sera celle du devenir, constante altération, jamais achevée³⁹⁹ ». À cet égard, le métissage concorde avec l'identité migrante. Nepveu affirme que la littérature migrante, et par extension l'identité qu'elle traduit, met l'accent sur le mouvement, la dérive, l'ouverture, l'inachèvement, contrairement à la littérature dite « immigrante » qui

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 79.

³⁹⁸ Cité dans Sherry Simon, *Hybridité culturelle*, Montréal, Île de la tortue, coll. « Les élémentaires – une encyclopédie vivante », 1999, p. 46.

³⁹⁹ François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1997, p. 114.

soulignerait plutôt le vécu socioculturel de l'exilé⁴⁰⁰. L'identité migrante implique-t-elle alors une identité déterritorialisée ? Selon Nepveu, elle renvoie plutôt à une constante mouvance et altération, sans toutefois annuler l'importance de l'enracinement, même temporaire ou pluriel. Pour cela, on ne peut exclure la notion de lieu en parlant de l'expérience exilique. Cependant, comme le précise Harel, « la revendication de la notion de lieu n'implique pas de se confiner à la sédentarité⁴⁰¹ ». Il encourage alors à repenser le lieu de manière différente, en le libérant du fardeau de l'immobilisme et en l'ouvrant, par exemple, à la présence d'autrui⁴⁰². Il met donc en avant la notion d'habitabilité dont l'origine grecque est *oikos*, ce qui désigne à la fois le lieu habité et *l'acte* d'habiter⁴⁰³. L'habitabilité ne constitue donc pas l'obligation d'habiter un lieu, au sens traditionnel du terme, ce qui est pertinent pour l'ensemble de notre corpus.

L'exil est une expérience de passage intimement liée aux notions de lieu, de territoire et d'espace. De fait, dans les pièces étudiées, le cheminement identitaire de l'exilé est spatialisé : sa pluralité identitaire se traduit par une pluralité spatiale, sa quête identitaire se manifeste par un dépassement des frontières et, finalement, la conciliation entre ses identités d'origine et d'accueil se matérialise en un troisième espace. Souvent, dans cette thèse, nous avons utilisé l'expression d'identité plurielle pour rendre compte de la multiplicité des repères identitaires des exilés. Cette expression pourrait insinuer que l'exilé reste pris dans un clivage, éternellement tiraillé par cette « pluralité des centres⁴⁰⁴ ». Or, même si c'est en effet le cas pour certains

⁴⁰⁰ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 233-234.

⁴⁰¹ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2005, p. 49.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 120.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁰⁴ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 211.

personnages, plusieurs trouvent une issue à ce clivage, parfois matérialisée par ce troisième espace dont il a été question, et dont les termes de transculture, d'hybridité, de métissage, de créolisation et d'identité migrante permettent de rendre compte⁴⁰⁵.

Ce troisième espace, présenté comme un espace de rencontre, n'est pas sans rappeler celui du théâtre. Le théâtre apparaît comme un véhicule privilégié de l'identité migrante parce qu'il est, en soi, un espace de rencontre et de co-présence entre le public, les acteurs et leur personnage : un espace d'échange entre soi et l'autre. Ubersfeld affirme que « le comédien engage avec [le spectateur] un dialogue de tous les instants, dialogue explicite quand il s'adresse au spectateur, implicite quand il feint de s'adresser seulement à son allocutaire⁴⁰⁶ ». La place du spectateur dans ce dialogue varie selon les esthétiques théâtrales : le théâtre classique lui offre une place plus restreinte et passive alors que le théâtre contemporain tente, en général, de l'engager plus activement dans la « conversation ». Mais quelle que soit l'esthétique, le théâtre représente un espace de rencontre entre la scène et la salle, entre le spectateur et l'acteur, ainsi qu'entre les spectateurs eux-mêmes qui, vivant une expérience similaire, sont en communion. Le théâtre est aussi un espace de rencontre pour l'auteur migrant qui se présente à travers son spectacle au public québécois, qui dit à l'autre du pays d'accueil : « Me voici », comme le diraient les personnages de Mouawad. La rampe théâtrale devient cette croisée des chemins entre la pièce et le public, une frontière qui permet la rencontre, tout en délimitant les territoires.

⁴⁰⁵ Notons que d'autres termes s'y prêtent moins. Gilles Deleuze et Félix Guattari proposent le terme de « rhizome », que certains critiques ont repris pour définir l'identité du passeur. Le rhizome est, en partie, intéressant du fait qu'il est une tige souterraine à entrées multiples, encourageant donc la pluralité. Or, les auteurs précisent qu'il exclut les notions d'unité et de généalogie, ce qui contredit l'expérience de l'exilé, une expérience certes de passage, mais qui n'élimine ni la topique ni les tentatives d'enracinement. Quant à l'identité à trait-d'union, proposée par Homi Bhabha, elle souligne la pluralité identitaire de l'exilé, mais suppose que le personnage est pris entre deux pôles, alors que certains personnages gravitent autour de plus de deux cultures, comme Manuel, dans *L'attente*, qui est un Chilien d'origine indienne ayant immigré à Montréal. De plus, cette expression sous-entend une identité schizophrène, ce qui ne correspond pas aux caractéristiques du troisième espace.

⁴⁰⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 255.

Le tiers espace du théâtre redonne ainsi son sens au mot collectivité, notion primordiale dans la problématique migrante.

Ce chapitre s'est intéressé aux espaces de la dramaturgie migrante, à savoir le pays d'origine, le pays d'accueil, la pluralité scénique, et le troisième espace. L'exilé quitte son pays d'origine, cet espace étouffant, pour aller dans un pays d'accueil, espace de toutes les promesses ; or, la réalité détruit le rêve et le pays d'accueil apparaît comme un espace ordinaire, espace-piège même, où l'exilé doit travailler fort et longtemps pour subvenir aux besoins de sa famille. Alors l'exilé repense avec nostalgie à son pays d'origine, le mythe nourrissant le rêve du retour, et transmet ainsi à ses enfants mécontentements et clivages identitaires. De leur côté, les immigrés de seconde génération sont soit frustrés contre des parents qui refusent d'accepter leur identité plurielle, soit conquis par les récits concernant le pays d'origine, et y projettent, à leur tour, leurs rêves. L'exilé passe donc sa vie entre les pays d'origine et d'accueil, accédant parfois à un état d'équilibre identitaire, représenté par un troisième espace, nommé ainsi parce qu'il constitue une réconciliation entre l'identité liée au pays d'origine et celle liée au pays d'accueil. Pour découvrir et accepter leur identité plurielle, plusieurs personnages ont dû traverser des frontières géographiques et identitaires. Là encore, que ce soit à travers un voyage initiatique ou un passage symbolique, le cheminement identitaire est essentiellement lié à l'espace, l'exilé ayant dû sortir de ses itinéraires habituels afin de découvrir et d'apprivoiser l'Autre extrinsèque et intrinsèque. Cette sortie des frontières peut s'avérer dangereuse, l'exilé y frôlant la mort, symboliquement ou littéralement. De plus, elle dérange l'ordre établi et est donc souvent combattue par l'entourage du passeur. Toutefois, le passage s'avère aussi bénéfique, puisqu'il crée de nouveaux liens familiaux, que ce soit entre le mari et la femme, comme dans *Le cerf-volant*, ou entre la première et la seconde génération d'exilés, comme dans les pièces de

Mouawad, et qu'il permet au passeur de s'approprier son identité plurielle et de dépasser son clivage identitaire. L'importance de tous ces espaces et passages dans le cheminement identitaire des personnages prouve bien que l'exil est une expérience essentiellement topique.

TROISIÈME CHAPITRE : LA TEMPORALITÉ DANS LA DRAMATURGIE MIGRANTE

3.1. Théorie du temps au théâtre

Tout comme l'espace, le temps au théâtre est hétérogène. Dans sa définition du temps théâtral, Pavis distingue d'abord un temps de la fiction, décrit par le texte, et qui se rapporte à l'action diégétique. Ce temps de la fiction se retrouve dans toute œuvre narrative et n'est donc pas spécifique au genre théâtral⁴⁰⁷ : c'est un temps « décrit par la parole⁴⁰⁸ », et l'erreur serait de croire qu'il existe dans la réalité. Le théoricien souligne aussi l'existence d'un temps scénique, qui est celui de la représentation à laquelle assiste le spectateur, un temps « vécu par le spectateur confronté à l'événement théâtral, temps événementiel, lié [...] au déroulement du spectacle⁴⁰⁹ ». Pavis précise que ce temps est celui d'un « présent continu, qui ne cesse de s'évanouir, en se renouvelant sans cesse [...], le présent se constituant d'une série de présents⁴¹⁰ ». Toutefois, ce présent n'est pas de la même étoffe que le temps ordinaire, puisque, comme le précise Ubersfeld, « la représentation est rupture de l'ordre du temps [...]. Elle arrête le temps ordinaire, elle est *un autre temps*⁴¹¹ » spécifique à son contexte et à ses conditions.

Ubersfeld souligne, elle aussi, la présence de deux temporalités au théâtre : celle de l'action représentée, temps de la fiction qui n'est pas un construit scénique comme l'est l'espace par exemple, mais un « *pré-construit* » qu'il faut repérer dans le texte⁴¹², et celle de la

⁴⁰⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 350.

⁴⁰⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 397.

⁴⁰⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 349.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 349-350.

⁴¹¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 160.

⁴¹² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 199.

représentation, « dont la durée dépend étroitement des conditions socioculturelles⁴¹³ ». La sémioticienne ajoute toutefois que le temps théâtral pourrait être compris « comme le rapport entre l'une et l'autre⁴¹⁴ », précisant que ce rapport est le travail du metteur en scène et qu'il dépend du mode de représentation et de l'esthétique véhiculée. Aussi, ce rapport entre le scénique et le fictionnel est ce qui donne le rythme de la représentation⁴¹⁵.

Donc, le temps au théâtre est constitutivement pluriel. De plus, il peut sembler ambigu, puisque le temps fictionnel est de l'ordre du passé, alors que le temps de la représentation est celui de l'ici-maintenant. Le spectateur éprouve donc « comme vivant et réel un passé disparu⁴¹⁶ ». Ainsi, le temps théâtral est une notion difficilement cernable, il « ne se saisit aisément ni au niveau du texte, ni au niveau de la représentation⁴¹⁷ ». En ces conditions, comment s'exprime le temps au théâtre et comment peut-on le mesurer ?

3.1.1. Le marquage du temps au théâtre

Le temps de la fiction s'exprime textuellement dans les didascalies externes et internes, et dans le discours des personnages. Ubersfeld précise que « le début de tout texte théâtral fourmille en indices de temporalité (didascalies d'ouverture et début du dialogue)⁴¹⁸ ». Ainsi, les didascalies externes peuvent indiquer le passage du temps, ainsi que le progrès de l'action, souvent par un changement de décor⁴¹⁹. Quant aux discours des personnages, ils contiennent

⁴¹³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 160.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁴¹⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 201.

⁴¹⁶ *Ibid.* Cette caractéristique faciliterait la mise en scène de spectres et du retour du refoulé, puisqu'elle contribue au sentiment de présence-absence ou de mort-vivance.

⁴¹⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 151.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 164.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 161.

des « micro-séquences informantes, signalant les progrès de l'action, la marche du temps, la suite des évènements⁴²⁰ » ; Ubersfeld donne à titre d'exemple, dans *Ruy Blas*, la réplique : « La fuir depuis six mois et la voir tout-à-coup », qui indique le temps écoulé entre l'acte II et l'acte III. Un relevé des déterminants du temps et de tous les syntagmes temporels, ainsi que l'analyse des temps verbaux, contribuent à l'analyse du temps du texte. Ubersfeld affirme à cet égard que les déterminations textuelles du temps n'ont pas de sens quand elles sont isolées⁴²¹, soulignant « le caractère relatif, non autonome des signifiants temporels⁴²² ». En effet, un signifiant temporel isolé, tel que « ce soir » ou « il y a trois ans », ne prend sens que par son rapport aux autres éléments : le temps est avant tout « un *rapport*⁴²³ ».

Le temps de la représentation, quant à lui, s'exprime, selon Pavis, en matérialisant le temps fictionnel « dans des objets (c'est-à-dire dans un lieu) qui se transforment⁴²⁴ ». Ceci souligne deux particularités du temps de la représentation. La première est que le temps se mesure à travers l'espace, puisque, comme le souligne Ubersfeld, « espace et temps apparaissent comme la métaphore l'un de l'autre⁴²⁵ ». Ainsi, la simultanéité des lieux pourrait indiquer la coprésence de diverses temporalités, ou encore, la dispersion spatiale serait le signifiant métaphorique de la dispersion temporelle⁴²⁶. D'ailleurs, Bachelard affirme que, puisque le temps est fuyant par définition, il faudrait le figer, donc le spatialiser⁴²⁷. C'est ainsi qu'au

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ *Ibid.*, p. 163.

⁴²² *Ibid.*, p. 166.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 396.

⁴²⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 158.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁴²⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1965 [1957], p. 27-28.

théâtre, « le signifiant *concret* du temps, c'est l'ensemble des signes spatiaux⁴²⁸ ». La deuxième particularité du temps de la représentation est que son écoulement n'est saisissable qu'à travers une transformation scénique : modification du décor, jeux d'éclairage, rythme des entrées et sorties des comédiens, etc. ; donc son analyse va de pair avec celle des changements en question.

Le temps au théâtre peut aussi être appréhendé à travers un découpage du texte ou de la représentation en séquences. Pavis affirme qu'« il y a *découpage* dès que le spectateur s'efforce d'analyser l'impression globale que le spectacle a faite sur lui et qu'il est amené à chercher les unités et leur fonctionnement⁴²⁹ ». Parlant du texte, Ubersfeld affirme qu'un premier mode de découpage distingue trois moments importants quant à la progression de l'action : une situation de départ, l'action dramatique et une situation d'arrivée⁴³⁰. Ce mode d'analyse est « une pure opération abstraite, effectuée à l'aide d'une analyse de *contenu*⁴³¹ ». Or, ce découpage, pertinent pour plusieurs pièces de théâtre, ne les couvre pas toutes, notamment dans le cas du théâtre contemporain qui remet en question l'importance de la fable. Dans *En attendant Godot* par exemple, les situations de départ et d'arrivée se ressemblent, les personnages attendant durant toute la pièce un certain Godot qui n'arrive pas ; cette stagnation révèle une situation où le temps est lent, répétitif et s'étire à l'infini.

Quant aux séquences, elles se divisent entre grandes, moyennes et micro-séquences. Les grandes séquences sont les plus facilement repérables, puisqu'elles « supposent l'interruption visible, textuellement indiquée, de *tous* les réseaux du texte et de la représentation⁴³² ». Cette

⁴²⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 159. C'est nous qui soulignons.

⁴²⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 101.

⁴³⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 168. C'est l'exposition, le nœud et le dénouement classiques.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² *Ibid.*, p. 169.

pause visible correspond souvent à l'entracte. Il y a en fait deux types de grandes séquences, les actes et les tableaux, qui représentent deux esthétiques différentes. Ainsi, entre les actes, forme normative du théâtre classique, l'interruption temporelle du spectacle n'est pas synonyme de rupture, puisque les données d'un premier acte, par exemple, ne seront pas modifiées durant la pause. La succession des actes suppose donc une certaine unité de lieu et de temps⁴³³. Par contre, la dramaturgie en tableaux, née au XVIII^e siècle et représentative de l'esthétique moderne, « suppose des *pauses temporelles* dont la nature est d'avoir été non pas vides, mais pleines : le temps a marché, les lieux, les êtres ont changé, et le tableau suivant figure ce changement par des différences visibles avec le précédent⁴³⁴ ». Les tableaux ont donc une autonomie relative. Cette dramaturgie de la rupture et de la discontinuité force le lecteur/spectateur à réfléchir sur ce qu'il reçoit au lieu d'être entraîné par le récit, brisant ce que Brecht appelle l'identification et ce qu'Ubersfeld nomme la « sidération » du spectateur⁴³⁵. Entre l'acte et le tableau, précise Ubersfeld, existe toute une série de constructions possibles intermédiaires. Pavis, quant à lui, affirme que l'acte et le tableau représentent deux modes d'approche de la réalité : le premier insiste sur la totalité indécomposable de la courbe menant au conflit, le second indique que le réel est construit et donc transformable⁴³⁶.

Les séquences moyennes sont traditionnellement circonscrites par les entrées et les sorties des personnages, et correspondent aux « scènes » du théâtre classique. Ce découpage s'avère toutefois difficile pour le théâtre contemporain qui ne suit pas le modèle classique et qui pourrait, par exemple, figurer des personnages qui restent sur scène, silencieux. Ce ne sont donc

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 169-170.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁴³⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 37-38.

pas les entrées et les sorties des personnages qui définissent les séquences moyennes dans le théâtre contemporain ou dans une dramaturgie en tableaux, mais « le passage d'un *type d'échanges à un autre*, ou d'un *type d'action à un autre*⁴³⁷ ». De plus, ces séquences ne sont pas obligatoirement nommées « scènes » ; « les divisions éventuelles ne sont plus nommées, les “scènes” se succédant, parfois chiffrées et titrées, [...] parfois sans chiffre⁴³⁸ », comme le précise Ryngaert.

Enfin, le découpage en micro-séquences constitue, selon Ubersfeld, le travail concret du temps, car ce sont celles-ci qui donnent le vrai rythme de la pièce⁴³⁹. Une micro-séquence est « la fraction de temps théâtral (textuel ou représenté), au cours de laquelle se passe *quelque chose qui peut être isolé*⁴⁴⁰ », cette singularisation pouvant s'articuler autour de la gestuelle, des étapes d'un raisonnement, etc. La division en micro-séquences n'est jamais inscrite d'avance, elle demande à être constituée par le lecteur/spectateur, et dépend du sens général que l'on attribue à l'ensemble de la scène⁴⁴¹.

Pour ce qui se rapporte au découpage en séquences, la transition du texte au spectacle n'est pas toujours aisée. Ubersfeld souligne que le metteur en scène a une certaine liberté, qu'il peut donc grouper plusieurs séquences ensemble ou bien, au contraire, diviser une séquence en deux ou plusieurs⁴⁴². Or, Pavis déplore que le découpage du spectacle soit souvent effectué en fonction du texte⁴⁴³. Affirmant que le découpage reste la question clé de l'analyse, il suggère de

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 173.

⁴³⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1999 [1991], p. 36.

⁴³⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 174.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 175.

⁴⁴² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 228.

⁴⁴³ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Arts du spectacle », 1996, p. 22.

le faire selon le rythme global du spectacle, en se basant sur des macro-séquences de jeu « à l'intérieur desquelles les divers éléments se regroupent, se renforcent, ou se distancient, en formant un ensemble cohérent et pertinent, susceptible ensuite de se combiner avec d'autres ensembles⁴⁴⁴ ». Il distingue quatre principaux types de macro-séquences, à qui il donne le nom de vecteurs : accumulateur⁴⁴⁵, connecteur⁴⁴⁶, sécateur⁴⁴⁷ et embrayeur⁴⁴⁸. Par ailleurs, il souligne la difficulté de traiter l'espace et le temps comme catégories autonomes et propose plutôt « d'examiner l'alliance du temps et de l'espace dans la représentation⁴⁴⁹ », pour voir comment ils s'organisent en blocs spatio-temporels formant un tout intelligible et concret. Ces blocs portent le nom de « chronotopes⁴⁵⁰ », terme emprunté à Bakhtine pour décrire la combinaison des caractéristiques de l'espace et du temps dans le roman, et que Pavis adapte au genre théâtral⁴⁵¹. Bien que, par souci méthodologique, nous ayons consacré des chapitres séparés à l'espace et au temps, nous ne nous priverons donc pas d'analyser dans les pages qui suivent les blocs spatio-temporels qui nous paraissent signifiants.

3.1.2. La référentialité du temps au théâtre

La construction de la référence est l'essentiel du travail du temps théâtral selon Ubersfeld, la fiction étant une construction de personnages et d'événements à laquelle l'auteur/le

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁴⁵ Ces vecteurs condensent ou accumulent plusieurs signes.

⁴⁴⁶ Ces vecteurs relient deux éléments de la séquence en fonction d'une dynamique.

⁴⁴⁷ Ces vecteurs servent à scinder et à distinguer les différents ensembles qui interagissent ; ils provoquent une rupture dans le rythme narratif, gestuel, vocal.

⁴⁴⁸ Ces vecteurs permettent le passage en douceur d'un niveau de sens ou d'un univers à l'autre, par exemple, d'une aliénation politique à une aliénation mentale.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

metteur en scène donne un ancrage dans un temps⁴⁵². Or, il serait erroné de croire que la scène convoque une réalité socio-historique. De fait, Pavis affirme que « le référent du signe théâtral n'est donné que comme simulacre, comme illusion nécessaire à l'établissement de la fiction et de la scène comme lieu réel de l'action⁴⁵³ ». Ubersfeld précise d'ailleurs que le théâtre ne renvoie jamais au réel, mais à un discours sur le réel, non pas à l'histoire, mais à une idée sur l'histoire⁴⁵⁴ : par exemple, une représentation d'une pièce de Molière ne renvoie pas au XVII^e siècle de Louis XIV, mais à un discours sur le XVII^e siècle.

En outre, toujours selon Ubersfeld, la notion de temps au théâtre est plus philosophique que sémiologique, du fait qu'elle enchevêtre plusieurs dimensions⁴⁵⁵. En effet, le temps au théâtre est « à la fois image du temps de l'histoire, du temps psychique individuel et du retour cérémoniel⁴⁵⁶ ». Elle donne l'exemple de l'*Œdipe roi* de Sophocle dont le temps « peut être analysé à la fois comme représentation inscrite dans une fête datée, celle des Grandes Dionysies athéniennes, comme temps psychique d'une révélation à l'intérieur d'une destinée, [et] comme temps de l'histoire d'un roi, de son avènement à sa chute⁴⁵⁷ ».

Ainsi, bien que le temps au théâtre soit marqué par la dénégation au même titre que l'espace ou le personnage – puisque ce que montre la scène, réelle ou virtuelle, est l'ici-maintenant de la représentation et non pas de réelles actions passées –, l'action théâtrale présentée renverrait néanmoins à un moment déterminé du passé lointain ou immédiat. L'analyse des didascalies fournit de nombreux indices afin de situer la pièce à un moment de

⁴⁵² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 211.

⁴⁵³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 370.

⁴⁵⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 212.

⁴⁵⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 152.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

l'histoire. Certains de ces indices sont « les noms des personnages (historiquement connus ou marqués linguistiquement : noms latins ou grecs, etc.) ; [...] les indications de vêtements ou de décors datés⁴⁵⁸ ». Ubersfeld précise pourtant que « les marques indicielles de l'histoire peuvent en revanche ne figurer nulle part », comme c'est le cas de plusieurs œuvres modernes qui renvoient au temps présent, ou encore dans des pièces appartenant au théâtre postdramatique. Mais, « par un paradoxe imprévu, toute localisation dans le présent (allusion contemporaine, mode, etc.), tout renvoi référentiel à l'actuel, *historicise* irrémédiablement⁴⁵⁹ ». Le défi du metteur en scène est de fabriquer les signes renvoyant à cette référence temporelle. De fait, comme « le temps est ce qui *ne se voit pas*, mais se dit seulement⁴⁶⁰ », c'est au metteur en scène d'en inventer les signes visuels.

Quant à l'image d'un temps psychique individuel, elle a gagné en liberté avec le théâtre contemporain, puisque désormais la scène peut être celle de la mémoire, du retour du refoulé, de l'enfance, etc. Ne suivant plus la règle d'unité de temps, la scène du théâtre contemporain peut focaliser toute la représentation sur quelques moments vécus, un moment traumatique par exemple que le personnage ressasse à l'infini, ou, au contraire, mettre en scène la simultanéité, la pluralité, choisissant, par exemple, de comprimer au sein de la représentation le récit de toute une vie. Enfin, l'image du retour cérémoniel implique un temps autre et circulaire : autre, puisqu'il est « sans rapport ni avec la quotidienneté du spectateur, ni avec une vie quotidienne imaginaire du personnage⁴⁶¹ » ; circulaire, puisqu'il est « un éternel retour de la cérémonie du

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 164-165.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 165-166.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁶¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 206.

rite⁴⁶²», ouvrant le théâtre au temps du mythe, ce « *temps circulaire*, à la limite [du] non-temps⁴⁶³ ».

Ces trois références temporelles s'appliquent au texte et à la représentation. Cette dernière comporte toutefois quelques références additionnelles. En effet, la mise en scène d'un texte a nécessairement comme référence l'univers de l'auteur : comme le précise Ubersfeld, même si certains metteurs en scène feignent d'oublier ce qu'ils peuvent savoir de l'univers de Racine, par exemple, « ils ne peuvent faire que cet univers culturel ne soit pas présent à *l'intérieur de leur culture à eux*⁴⁶⁴ ». La représentation a aussi pour référence, construite volontairement ou non, le monde présent du metteur en scène et du spectateur. D'ailleurs, selon Ubersfeld, dans la mise en scène d'un texte non contemporain, cette référence est plus forte si elle n'est pas imposée par un metteur en scène qui essaye de moderniser une pièce, « mais si, discrètement suggérée, elle reste le travail du spectateur, si c'est lui qui voit, dans la fiction passée, la métaphore de sa situation présente⁴⁶⁵ ». La sémioticienne souligne ainsi que, « contrairement à de tenaces illusions, la référence n'est jamais *une*⁴⁶⁶ ». Toutefois, il pourrait être dangereux d'accumuler les références, puisque cela risque de perturber le spectateur par une multiplicité de signes appartenant à des systèmes temporels différents, et de rendre par conséquent le spectacle illisible⁴⁶⁷. Tout le travail de la mise en scène consiste donc à mettre en rapport ces divers systèmes de référence en privilégiant l'un ou l'autre⁴⁶⁸.

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 214.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*

3.1.3. La temporalité de l'intime

La référentialité du temps dépend aussi du courant théâtral dans lequel s'inscrit la pièce. Ainsi, le théâtre contemporain réfère davantage à un temps psychique et intime que le théâtre classique, notamment parce que ses caractéristiques formelles permettent la mise en scène d'un temps pluriel et non-chronologique. L'une des grandes oppositions entre ces deux esthétiques est leur divergence par rapport à la règle de l'unité de temps. Le théâtre classique exige que la durée de l'action représentée n'excède pas vingt-quatre heures, s'inspirant d'Aristote qui conseillait de ne pas dépasser le temps d'une révolution du soleil⁴⁶⁹. Par souci de vraisemblance, certains théoriciens du XVII^e siècle iront même jusqu'à exiger que le temps représenté ne dépasse pas celui de la représentation⁴⁷⁰. Donc, l'unité de temps, intimement liée à celle de l'action, tient le temps historique et le temps psychique de la représentation comme « *homogènes*⁴⁷¹ », privant « les rapports humains (socio-historiques) de tout développement, de tout processus⁴⁷² ». L'histoire devient une fatalité irréversible et inchangeable, l'unité de temps excluant nécessairement tout devenir⁴⁷³. Quant au spectateur, il n'a ni à combler les trous temporels ni à recomposer l'histoire, puisque la fable à laquelle il assiste est « spectacle fini⁴⁷⁴ ». Cette dramaturgie encourage donc la passivité du spectateur.

À l'inverse, le théâtre contemporain encourage les coupures temporelles. Il refuse la règle d'unité de temps et libère la représentation du carcan d'un temps limité et mesuré. Il renoue même avec des formes longues de spectacles, comme en témoignent ceux du Festival d'Avignon

⁴⁶⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 437.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 435.

⁴⁷¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 153.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 155.

qui s'étendent sur toute une nuit. Au Québec, aussi, de longs spectacles ont vu le jour, notamment ceux de Wajdi Mouawad et de Robert Lepage, qui présentent des trilogies ou des tétralogies, instaurant un rapport au temps différent. Le spectateur est captivé, essoufflé par moments, indifférent par d'autres. La dramaturgie contemporaine privilégie donc une dramaturgie en tableaux et une remise en question de la règle d'unité de temps⁴⁷⁵. Ainsi, le temps de la représentation dans le théâtre contemporain apparaît comme « *non homogène à celui de l'histoire référentielle*⁴⁷⁶ », ce qui encourage le spectateur à penser la nature autonome du temps théâtral. Le théâtre contemporain introduit donc une distance, textuellement inscrite, entre le temps représenté et le temps référentiel, ce qui accorde une place au devenir. Le spectateur/lecteur est alors dans une position où il est obligé de remplir les trous temporels et de reconstituer l'histoire.

La fragmentation va de pair avec une remise en question de la fable. À ce sujet, Sarrazac affirme :

[La fable] est en butte, dans les dramaturgies modernes et contemporaines, à un véritable travail de sape. La déconstruction, la décomposition de la forme dramatique, qui était déjà à l'œuvre à l'époque des Lumières, s'accélère à partir des années 1880 [...] et l'on pourrait dire que dans maintes pièces contemporaines – de Beckett, de Vinaver, de Bernhard, de Sarraute, etc. – la fable devient pratiquement introuvable. Du moins ne constitue-t-elle plus, dans le processus d'élaboration de la pièce, un préalable⁴⁷⁷.

Une pièce contemporaine ne doit donc plus suivre la structure classique, à savoir une « progression constante de l'action jusqu'à la résolution finale du conflit⁴⁷⁸ » ; elle peut être

⁴⁷⁵ Il faut noter que la dramaturgie baroque proposait déjà une esthétique encourageant les ruptures et l'éclatement temporel.

⁴⁷⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 156.

⁴⁷⁷ Jean-Pierre Sarrazac, « Fable (crise de la) », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, coll. « Études théâtrales », 2001, p. 44.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 45.

fragmentée, non-chronologique, n'aboutissant même pas à une résolution. Rappelons que, traditionnellement, le fragment désignait le caractère incomplet ou inachevé d'une œuvre, l'essentiel se trouvant non pas dans ce qui reste, dans ce qui nous est parvenu, mais dans ce qui manque. Or, l'époque contemporaine « a fait, de ce qui était l'aveu d'un échec, d'une perte ou d'une insuffisance, l'affirmation d'un choix esthétique⁴⁷⁹ » car, comme le remarque Ryngaert, « l'œuvre fragmentée offre à la création aussi bien qu'à la réception une formidable liberté⁴⁸⁰ ». Ce choix se manifeste non seulement dans la forme, mais jusque dans le titre de certaines pièces, comme les *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, de Normand Chaurette.

Les fragments peuvent être homogènes ou hétérogènes, homogènes s'ils ont un référent commun qui garantit une logique d'ensemble, et hétérogènes s'ils ont une diversité de référents et de thèmes, obéissant à un principe de décomposition⁴⁸¹. Florence Baillet et Clémence Bouzitat soulignent que l'écriture fragmentaire, reposant surtout sur l'hétérogénéité, va de pair avec les notions de montage et de collage, mais que celles-ci sont en crise aujourd'hui. Elles seraient remplacées par la figure du rhapsode qui assume un double geste, celui de délier et de relier :

[Le montage et le collage] semblent d'une part avoir perdu de leur radicalité, de leur force de provocation : du fait de leur « vulgarisation », ils ne sont plus autant synonymes de ruptures, de nouveautés. D'autre part, le montage et le collage contestataires sont à leur tour contestés : le « zapping postmoderne », l'indifférence généralisée qui effraie, ressemble à une forme perversie du montage ou du collage. Ainsi, par peur de cette perte de sens, on assisterait plutôt de nos jours à un retour à l'histoire, à un montage « organique » ou « rhapsodique » plutôt que mécanique, à une forme qui montrerait ses « coutures » mais n'en serait pas moins « cousue »⁴⁸².

⁴⁷⁹ Jean-Pierre Ryngaert, « Le fragment en question », dans Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan (dir.), *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) : l'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, coll. « Études théâtrales », 2002, p. 15.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁸² Florence Baillet et Clémence Bouzitat, « Montage et collage », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, coll. « Études théâtrales », 2001, p. 78.

Notre corpus va dans ce sens : il constitue un bon exemple de pièces qui ont recours à la fragmentation et à la pluralité, sans toutefois faire fi de la fable et d'une quête de sens.

À travers la pluralité et la rupture temporelles, le théâtre contemporain facilite la mise en scène d'une temporalité de l'intime. À cet égard, Bergson distingue deux niveaux de temps, celui superficiel du temps quotidien, temps mesurable et linéaire, et celui qualitatif et profond d'un temps originaire qu'il appelle durée⁴⁸³. Cette durée du moi profond n'obéit pas aux mêmes règles que le temps quotidien, puisqu'elle n'est pas linéaire : sa liberté la rend de l'ordre de l'intemporel. La temporalité, ou l'intemporalité, du moi profond se manifeste scéniquement principalement sous deux aspects : la non-chronologie et la pluralité temporelle.

La non-chronologie accorde une place importante à la mémoire et aux flash-back. La mise en scène de la mémoire souligne le caractère particulier du théâtre, espace qui permet l'actualisation du passé : « Ni archive, ni musée, la scène est le lieu où le passé devient présent grâce à un être : il est acte de mémoire et non pas objet de mémoire⁴⁸⁴ ». Or, tout acte de mémoire est nécessairement manqué, puisque la mémoire est partielle et fragmentaire. Paul Virilio nomme cette dernière « la mémoire menteuse⁴⁸⁵ » du fait qu'elle dote le souvenir d'une aura mythologique. La mémoire transforme donc l'évènement remémoré : « Approcher le passé, [...] c'est peut-être le créer. [...] Il n'est pas de souvenir sans imagination, disaient déjà Platon ou Aristote, pas de représentation du passé, c'est-à-dire de la chose absente, sans recreation d'une

⁴⁸³ Jean-Louis Vieillard-Baron, *Le problème du temps : sept études*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1995, p. 21.

⁴⁸⁴ Georges Banu, *Mémoires du théâtre : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1987, p. 17.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 16.

image imposée par la nécessité du présent⁴⁸⁶». Sigmund Freud avait aussi souligné le caractère actif de la mémoire qui est « *une industrie* qui remanie les récits et les événements d’hier selon les nécessités du présent⁴⁸⁷». Ce remaniement est perceptible dans notre corpus, où la matérialisation de l’histoire des personnages sur la scène de leur théâtre intime révèle un passé souvent transformé. Apparaît alors un souvenir hybride, mêlant des traces du passé avec des remaniements actuels.

Quant au surgissement du passé dans le présent, il correspond au flash-back, terme utilisé initialement au cinéma. Selon Pavis, renvoyant à un motif antérieur, le flash-back doit son succès théâtral aux expérimentations sur le récit. Il ajoute que « le flash-back opère selon des dichotomies simples : ici/là-bas, maintenant/autrefois, vérité/fiction » et qu’il est signalé soit par un narrateur, soit par un changement d’éclairage ou une musique onirique⁴⁸⁸. Quant à Hélène Kuntz, elle considère que le flash-back, ou rétrospection, « va à l’encontre de toute une tradition qui veut, selon la formule de Szondi, que “le drame se déroule selon une suite absolue de présents”⁴⁸⁹».

Comment se manifeste cette représentation du temps intime de la mémoire et du flash-back ? Elle se matérialise, selon Sophie Lucet, par le surgissement des voix et des corps d’un

⁴⁸⁶ Sophie Lucet, « Mémoires en fragments », dans Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan (dir.), *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) : l’avenir d’une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d’études théâtrales, coll. « Études théâtrales », 2002, p. 52.

⁴⁸⁷ Cité par David Ngamassu, « Quête identitaire et écriture de la mémoire dans le roman de Patrick Modiano », dans Kanaté Dahouda et Sélom K. Gbanou (dir.), *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L’Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, p. 103.

⁴⁸⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 178.

⁴⁸⁹ Hélène Kuntz, « Rétrospection », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d’une recherche*, Louvain-la-Neuve, Centre d’études théâtrales, coll. « Études théâtrales », 2001, p. 103.

néant dans lequel ils furent longtemps enfermés⁴⁹⁰, des corps qu'elle appelle des « corps-mémoires⁴⁹¹ », ainsi que par l'imprécision des frontières du mort et du vivant, et par la friction des époques⁴⁹². Le passé se manifeste donc sur scène par l'apparition de figures appartenant au passé et par la matérialisation d'une époque révolue.

Le théâtre intime est ainsi le réceptacle d'un temps pluriel. En parlant de l'espace, Bonnetti avance le terme de bricolage pour décrire la fabrication d'un espace pluriel à partir de différents espaces porteurs de sens. De même, ce terme réapparaît dans les mots de Régine Robin quant à sa représentation du temps intime. Elle dit :

L'individu, dirais-je, bricole comme il peut sa représentation du passé, son imagerie, son récit, dans l'ordre d'un moule narratif obligé ou dans la dispersion de souvenirs-flashes, dans un sens préétabli, dans un combat identitaire, dans une contre-mémoire fragmentaire, ou à l'inverse, dans une dispersion de mémoires migrantes⁴⁹³.

Le temps intime est donc un bricolage de souvenirs fragmentés, dispersés, migrants, auxquels s'ajoute le temps social et historique. La scène théâtrale devient alors l'amalgame d'un temps pluriel, celui du temps historique, du temps social et du temps du moi profond, lui-même hétérogène et multiple : une scène au carrefour d'un théâtre du monde et d'un théâtre du moi, comme la décrit si bien Sarrazac dans son essai intitulé *Théâtres intimes*.

⁴⁹⁰ Sophie Lucet, « Mémoires en fragments », dans Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan (dir.), *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) : l'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, coll. « Études théâtrales », 2002, p. 52.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 55.

⁴⁹³ Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, p. 57.

3.1.4. Le temps théâtral et le temps romanesque

Enfin, la particularité du temps au théâtre est manifeste quand on le compare au temps romanesque. La figuration du temps dans les genres dramatique et romanesque présente certes plusieurs similarités, par exemple pour la place accordée aux figures de la métonymie et de la métaphore, dont Ubersfeld et Pavis ont souligné l'importance au théâtre. Un vêtement peut y être la métonymie d'une époque ; un long corridor peut être la métaphore d'un temps qui s'étire ; il en va de même dans le roman. En outre, l'analyse du temps dans les deux genres se fait à travers l'étude des déterminants du temps, des syntagmes temporels et des temps verbaux. De plus, dans notre ère contemporaine, les deux genres semblent opérer un traitement similaire du temps, le roman contemporain attribuant une place importante à la subjectivité : prédominance du présent, de la première personne du singulier, de la non-chronologie, etc., au même titre que le théâtre contemporain qui met en scène une temporalité de l'intime.

La différence entre le temps dans le roman et le temps au théâtre se situe au niveau de la complexité de celui-ci. Le temps romanesque est triple : il est temps de l'histoire et temps du récit (de la narration), auxquels s'ajoute le temps de la lecture. Ces trois temporalités sont toutes ancrées dans le texte. Le temps au théâtre, quant à lui, concerne le temps relatif au texte *et* le temps relatif à la représentation, une dualité qui, on l'a vu, est complexe. Ainsi, dans le texte dramatique, le temps est triple, puisqu'il existe un temps fictif de l'histoire (temps qui concorde avec le temps de l'histoire dans le roman), et aussi un temps de la scène virtuelle qui présente les événements de l'histoire (et qui correspondrait au temps du récit dans le roman, même si au théâtre, il n'y a pas de narrateur attitré) ; à ces deux temps du texte dramatique s'ajoute, comme dans le roman, le temps de la lecture. Le temps de la représentation, quant à lui, englobe le temps de l'histoire montrée sur scène (temps qui dépend des signifiants temporels présents dans le

texte, mais aussi des choix du metteur en scène), et le temps du spectateur, qui est un temps imposé par le metteur en scène. En effet, le spectateur, contrairement au lecteur, ne peut interrompre la « lecture » de la représentation pour la reprendre ultérieurement ; son seul pouvoir réside dans le fait qu'il peut choisir de quitter la salle.

La dernière différence entre ces deux genres, plus précisément liée au spectacle théâtral, est relative à la représentation du temps. Contrairement au temps dans le roman, la temporalité dans un spectacle ne peut être dite, à part les quelques mentions présentes dans le dialogue des personnages : le metteur en scène doit nécessairement en inventer les signes visuels ou auditifs. Ceux-ci peuvent être du domaine de la musique, de la lumière, du décor, la non-matérialité du temps lui fournissant une liberté totale à cet égard.

Le temps au théâtre apparaît donc comme une réalité complexe et paradoxale. Bien qu'immatériel, il se manifeste souvent à l'aide d'éléments matériels, comme l'espace, le changement de décor ou de lumière, etc., ainsi qu'à l'aide des dialogues, qui indiquent la progression du temps dit social et le rapport intime des personnages au temps du rêve, des souvenirs. De plus, Ubersfeld précise que la représentation théâtrale étant de l'ordre de l'ici-maintenant, « le théâtre est ce qui par nature nie la présence du passé et du futur⁴⁹⁴ ». Le paradoxe réside donc aussi dans le fait que le temps fictionnel y est de l'ordre du passé alors que le temps scénique est de l'ordre du présent. C'est au metteur en scène de mettre l'accent soit sur le présent de la fête, c'est-à-dire sur la théâtralité, soit sur la fable « comme modèle de rapport temporel et politique au monde⁴⁹⁵ ».

⁴⁹⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977], p. 159.

⁴⁹⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981], p. 201.

Le théâtre serait alors ce qui rend présents le passé et le futur. Augustin affirmait l'existence de trois temporalités liées au présent :

Il y a trois temps, le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur. Il y a en effet dans l'âme, d'une certaine façon, ces trois modes de temps, et je ne les vois pas ailleurs : le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est la vision ; le présent de l'avenir, c'est l'attente⁴⁹⁶.

Ainsi, la mémoire et l'attente sont deux catégories temporelles forcément liées au présent, en raison de leur présence dans l'esprit qui se remémore ou se projette dans le futur. L'analyse d'Augustin apparaît pertinente pour le genre théâtral qui accorde une grande importance au présent de la scène et où le passé et le futur n'ont de réelle présence qu'à travers la matérialité de la scène. Ainsi, quand la mémoire est mise en scène, c'est le passé qui est actualisé, formant ce qu'Augustin appelle « le présent du passé ». Ceci s'applique aussi au futur qui, quand il est convoqué, sous la forme d'attente ou autre, relève du « présent de l'avenir ». La temporalité dans le théâtre contemporain, libérée de la règle d'unité de temps et de la prédominance de la fable, traduit alors admirablement la pluralité des facettes du présent.

Multiple, mémoriel et non-chronologique : ces caractéristiques du temps théâtral concordent avec le temps intime du personnage de l'exilé qui, bien que vivant dans l'ici du pays d'accueil, réfère sans cesse à son passé dans le pays d'origine. De fait, l'exil « renvoie toujours à un ailleurs perdu, mais constamment évoqué. C'est ainsi que la mémoire devient le lieu d'existence de l'exilé. Il n'y a d'exil sans un continuuel travail de mémoire, sans une activité qui rassemble, reconfigure et cultive les traces⁴⁹⁷ ». Ainsi, la temporalité du présent est envahie par celle du passé, voire celle du futur quand l'exilé est obnubilé par le rêve du retour ou de

⁴⁹⁶ Saint Augustin, *Les confessions*, livre XI, chap. XX, Bruges, Desclée de Brouwer, 1962, p. 313.

⁴⁹⁷ Peter Kuon et Danièle Sabbah, *Mémoire et exil*, Frankfurt am Main, Peter Lang, coll. « KZ memoria scripta », 2007, p 7.

l'émancipation. Une triple temporalité s'imbrique alors sur scène. Cette temporalité multiple, reflet de l'intimité du personnage, ne pourrait pas se matérialiser sans la liberté octroyée par le théâtre contemporain, qui permet au passé de s'immiscer dans le présent, non seulement en tant que souvenir, mais aussi en tant que flash-back, ou encore en tant que « corps-mémoire⁴⁹⁸ ». Il permet aussi à l'imaginaire, et à la temporalité qui lui est propre, d'exister sur scène. Ainsi, en cherchant à représenter sur scène une temporalité plurielle et intime, le corpus étudié s'inscrit parfaitement dans l'esthétique du théâtre contemporain. Dans les pages qui suivent, sans négliger l'intérêt de certains aspects scéniques, nous limiterons notre étude au temps de la fiction décrit par le texte dramatique.

3.2. Temporalités de l'exil

Les temporalités de la dramaturgie migrante se regroupent en trois catégories : celle associée au pays d'origine, celle associée au pays d'accueil, et finalement une temporalité plurielle associée au va-et-vient entre le pays d'origine et le pays d'accueil, l'apport proprement théâtral du corpus opérant surtout dans la troisième catégorie.

3.2.1. Temporalités associées au pays d'origine

Avant l'exil, les personnages se projettent dans le futur d'un pays d'accueil qu'ils imaginent riche et épanouissant. Après l'exil, et l'éventuelle désillusion, les personnages repensent avec nostalgie au passé ou, pour compenser la douleur du présent, se projettent de

⁴⁹⁸ Sophie Lucet, « Mémoires en fragments », dans Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan (dir.), *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) : l'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, coll. « Études théâtrales », 2002, p. 57.

nouveau dans le pays d'origine, rêvant au jour de leur retour à la terre natale. Ils oscillent alors entre un regard tourné vers le futur et un autre, tourné vers le passé, ce qui les prive de savourer complètement leur présent dans le pays d'accueil.

3.2.1.1. L'attente du retour

Plusieurs sont des exilés qui attendent, consciemment ou non, le retour au pays d'origine. Ils ne s'adaptent pas à leur pays d'accueil et aimeraient revenir à leur pays natal, mais sans pouvoir le faire. C'est le cas, par exemple, de Guilia dans *Silences*, qui demande à plusieurs reprises à son mari de retourner au pays (Si, p. 37, p. 46, p. 70), requêtes toujours refusées. C'est le cas aussi des adolescentes des *Filles du 5-10-15* : chaque fois que le sujet du retour survient, le père précise qu'il faut d'abord vendre le magasin. Les filles se trouvent donc dans une impasse, tellement consommées par l'attente qu'elles en oublient presque ses raisons : « On dirait qu'on vit toujours en attendant... en attendant... en attendant... En attendant quoi au juste ? » (Fi, p. 17). Au-delà du désir du retour, les filles désirent surtout stopper l'attente, devenue invivable. Dans un accès de colère, Kaokab dit : « Je veux plus attendre. C'est fini Amira, c'est fini. [...] C'est pas partir en vacances que je veux, c'est pas partir au Liban que je veux, c'est partir... être libre... respirer ! » (Fi, p. 40). Le magasin apparaît ici comme le seul obstacle à leur liberté.

Un autre exemple de personnages en attente est celui de *Forêts*. Dans cette pièce, l'attente est souvent associée à une promesse qui, projetant le personnage dans un futur où la promesse s'actualiserait, le prive de vivre son présent. La première promesse a été faite par Edmond le Girafon, qui a promis à sa sœur de venir la sauver de la forêt des Ardennes, terre

d'accueil choisie par leur père. Or, sombrant dans la folie, il ne reviendra pas. La deuxième promesse a été faite à Luce. Son entourage lui ayant promis que sa mère biologique allait venir la chercher (F, p. 51), Luce passe sa vie à l'attendre : « Tu te mets à l'attendre, c'est tout ; tu ne vois plus le temps passer, mais le temps passe et tu viens à manquer au temps, comme si tu ne t'occupais plus des secondes ni des minutes ni des heures ni des jours qui passent, toute agrippée à ton attente » (F, p. 51). L'attente empêche le personnage de vivre sa vie, elle l'emprisonne et l'attache à son objet, le retour de sa mère qui signifie aussi le retour à ses origines. Luce est bien consciente de ce gaspillage : « Puis, goutte à goutte, tu ne sais plus ce que tu attends, tu regardes les morceaux de ta vie effritée et tu ne sais pas ce qui s'est passé, ni quand ça s'est passé » (F, p. 52). Comme les adolescentes des *Filles du 5-10-15¢*, elle a oublié les raisons de son attente, n'ayant plus conscience que d'un temps suspendu et d'une vie gâchée.

Il faut noter que les personnages attendant le retour appartiennent indistinctement à la première et à la seconde génération d'exilés. Toutefois, en rêvant au retour, la deuxième génération espère davantage se libérer d'un présent oppressant dans le pays d'accueil. Dans *Les filles du 5-10-15¢*, les adolescentes veulent se libérer du magasin et, dans *Forêts*, les filles désirent sortir de la forêt : elles aspirent alors davantage à quitter un espace qu'à en retrouver un. Par contre, quand c'est la première génération qui attend le retour, elle sait pertinemment vers quel espace elle désire retourner, même si parfois celui-ci est embelli par la « mémoire menteuse⁴⁹⁹».

Le personnage qui représente le mieux cette inexhaustible attente du retour au pays d'origine est Manuel dans la pièce précisément intitulée *L'attente*. Réfugié au Canada, Manuel

⁴⁹⁹ Georges Banu, *Mémoires du théâtre : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1987, p. 17.

immigre avec la conviction que son éloignement du Chili n'est que temporaire. Il dit, en parlant de sa fille : « Matilda n'aura même pas le temps d'aller à l'école ici. On sera de retour au Chili bien avant » (A, p. 13). L'expérience de l'exil commence donc avec un certain décalage, puisque l'élan du retour accompagne déjà celui du départ. Le malheur de Manuel est qu'il reste pris dans l'attente, refusant les suggestions de sa femme de revenir au pays d'origine, avec pour seul argument : « tu sais qu'il faut attendre » (A, p. 56).

Au fil de la pièce, il élabore davantage sur les raisons qui le poussent à rester au Canada. Sa raison majeure est que le régime qui l'avait torturé n'a pas encore changé (A, p. 65, p. 72). On découvrira toutefois qu'une autre raison, plus psychologique, l'empêche de retourner au pays : sa culpabilité d'avoir été obligé de donner le nom de sa sœur aux tortionnaires, causant sa mort (A, p. 89). Ainsi, Manuel refuse de faire face à son passé, tout en s'y projetant constamment. Dans *Chemin de l'exil*, Lya Tourn affirme que le mythe du retour est une idée réconfortante pour l'exilé, « une certitude subjective indépendante de la réalité [qui], le plus souvent, [...] ne s'accompagne d'aucune préparation concrète de retour⁵⁰⁰ ». La femme de Manuel, Rosa, n'est pas dupe. Elle réalise que son mari préfère se languir dans l'attente que poser le geste, risqué, du retour. De fait, à une personne lui demandant ce qu'il fait dans la vie, Manuel répond : « J'attends » (A, p. 80), ce qui montre bien à quel point l'attente est devenue sa seule occupation.

Ce qui caractérise Manuel n'est donc pas tant son obsession de revenir que le déni dans lequel il vit. Suspendu dans le temps, il ne voit pas que sa fille se sent chez elle au Québec, qu'elle a grandi, que sa femme et lui ont divorcé depuis longtemps ; il ne voit que le film qu'il

⁵⁰⁰ Lya Tourn, *Chemin de l'exil : vers une identité ouverte*, Paris, Campagne première, coll. « En question », 2003, p. 59.

s'est orchestré dans la tête : eux, en famille, unis, revenant à leur pays d'origine, cette image le réconfortant des peines associées au présent. Désolée, Matilda lui dit : « pauvre papa ! Il est bien trop tard pour revenir en arrière » (A, p. 86), à quoi Manuel, encore aveuglé, répond : « Ici on n'est que de passage, Matilda. Ici, tu seras toujours une étrangère » (A, 86). Du début à la fin de la pièce, Manuel entretient donc l'idée que son exil, et celui de sa famille, n'est que temporaire, une idée qui détruit son rapport à la réalité et au présent, saccageant du même coup sa vie.

Dans l'attente, le temps est gaspillé, « la vie actuelle est mise entre parenthèses, désinvestie, privée de sens. Elle n'est que durée passivement subie dans l'attente de la reprise de la "vraie" vie, qui aura lieu au retour⁵⁰¹ ». À la fin de la pièce, Manuel réalise son échec. Il dit : « Le temps passe trop vite en exil, et l'exil est un animal chronophage, une bête immonde qui a englouti mon temps, qui s'est empiffré de ma vie... » (A, p. 88). Mais il refuse encore d'abandonner : « Un jour... oui, un jour... je retournerai chez les miens. Ce jour-là sera si beau, si bleu, qu'on pleurera tous de joie. [...] Ce jour-là, ma femme et moi, nous allons vivre à nouveau sous le même toit. Nous bâtirons ensemble la patrie de demain... » (A, p. 88). Tout en s'apaisant par ces images de retour, il se dévêt sous la neige et se laisse mourir. Ce n'est donc qu'en rêve qu'il aura revu son pays d'origine : tout un exil gâché par le refus de l'exil.

L'exemple de Manuel illustre bien cette contradiction que vivent beaucoup d'exilés : aussitôt partis, ils aspirent de nouveau à leur terre natale. Comme l'affirme Trigano, « il n'y a d'exil que pour un retour⁵⁰² ». La temporalité de l'attente est donc double, à la fois tournée vers un passé que le personnage aimerait revivre et vers un futur dans lequel a lieu le retour. Elle ne porte aucune attention au présent. Pour cela, plusieurs personnages ayant passé leur vie dans

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁰² Shmuel Trigano, *Le temps de l'exil*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite bibliothèque », 2001, p. 28.

l'attente ont l'impression qu'ils l'ont gâchée : obnubilés par le passé et la promesse du futur, ils ont raté leur présent.

3.2.1.2. Nostalgie et refoulé

Certains personnages ne pensent pas concrètement au retour, mais apaisent tout de même leur nostalgie du pays d'origine en se tournant vers leur passé. Ainsi, le père des adolescentes, dans *Les filles du 5-10-15¢*, évoque la beauté de la vie passée dans le pays d'origine (Fi, p. 16) pour alléger sa routine de vendeur de souliers. De même, dans *Seuls*, le père de Harwan rappelle le passé comme un exutoire pour contester son présent. Entre deux périodes de match de hockey, il dit à son fils, d'une manière presque anodine :

Moi, je n'aurais jamais dû avoir des enfants ; moi, je n'aurais jamais dû me marier. Avant, j'avais mon bureau à Beyrouth, je recevais les clients, je pouvais prendre vingt cafés par jour, un avec chaque client ! J'allais en Italie j'avais des amis à Bagdad au Caire partout et j'ai tout perdu pour le bonheur de mes enfants ! (S, p. 147).

Le décalage entre la gravité du propos et le contexte d'énonciation suggère que le père fait souvent part de sa frustration à son fils, dans un ressassement coutumier qui ne tient même plus compte des circonstances.

Bien que, dans ces exemples, le passé ne soit pas matérialisé sur scène, sa présence discursive témoigne de son importance. Comme le rappelle Trigano en commentant le rapport de l'exilé à sa terre natale : « Cette terre aura encore plus de présence en lui lorsqu'il l'aura perdue et qu'il se la remémorera⁵⁰³ ». Parlant de la nostalgie, Kant dit que « le regret des *lieux*

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 20.

de l'enfance est en réalité le regret du *temps* de l'enfance⁵⁰⁴». L'élan vers le pays d'origine est donc indissociable d'un retour vers le temps révolu de l'enfance. Dans l'incapacité d'y retourner, les personnages du corpus laissent libre cours à leur mémoire.

Or, cette mémoire s'avère, à plusieurs égards, trompeuse. En effet, le passé auquel s'accrochent ces personnages s'apparente à l'espace-mythe dont rêvent plusieurs immigrés. Luigi dans *Migrances* et le père des adolescentes dans *Les filles du 5-10-15* vivent dans un passé magnifié et partiellement illusoire. Les souvenirs qu'ils gardent du pays d'origine ne concordent pas – ou plus – avec la réalité. Selon le père des adolescentes, par exemple, les attributs du pays d'origine dépassent largement ceux du pays d'accueil. Tout est plus grand et plus beau là-bas (Fi, p. 16). Parlant de la phase nostalgique du deuil par laquelle passe l'exilé, Lya Tourn dit : « Le pays d'accueil, qui ne peut tenir ses promesses puisqu'on lui demande l'impossible, devient le support de la dépréciation, tandis que la terre perdue apparaît maintenant chargée de toutes les vertus⁵⁰⁵ ». Or, cette phase de mythification de la terre perdue, qui doit être temporaire, s'avère permanente pour plusieurs personnages appartenant surtout à la première génération d'exilés.

De plus, cette mémoire est fragmentaire et sélective. Dans *Seuls*, Harwan récapitule les bribes de souvenirs qu'il a du Liban. Il dit : « Ce sont des petites, de toutes petites photos que j'ai au fond de la tête : un jardin derrière une maison. Un chien que j'aimais et qui m'aimait avec qui j'allais jouer dans le creux de la vallée » (S, p. 148), précisant qu'il ne voit jamais la guerre en pensant à son pays d'origine. La mémoire de Harwan choisit délibérément de faire fi

⁵⁰⁴ Cité par Lya Tourn, *Chemin de l'exil : vers une identité ouverte*, Paris, Campagne première, coll. « En question », 2003, p. 52.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 44.

d'un élément important qui a changé sa vie. À d'autres moments, toutefois, malgré tous ses efforts, la mémoire manque à l'appel, comme quand Harwan veut désespérément et vainement se rappeler un mot en arabe (S, p. 150-151).

Enfin, parfois, le passé s'immisce de force dans la vie des personnages, tel un retour du refoulé. Le présent de la scène se trouve alors envahi par la temporalité du passé à travers des flash-back et la matérialisation de personnages appartenant au passé, souvent sous forme de spectres. Dans *L'attente*, le retour du refoulé est personnifié par le personnage de Tania qui hante Manuel et l'empêche de vivre tranquillement sa vie. Elle apparaît à des moments inopportuns, comme quand Manuel fait l'amour à sa petite amie (A, p. 77), et s'impose dans la vie de son frère alors que celui-ci tente à plusieurs reprises de la fuir.

Le retour forcé du passé se retrouve aussi dans les pièces de Mouawad. Les personnages n'y assistent cependant pas à leur propre passé, mais à celui de leurs parents, dont ils revisitent la mémoire dans l'espoir d'éclairer leur histoire ou bien d'établir avec eux un lien post-mortem. L'appel du passé peut se manifester sous forme de voix et de mots anciens. Dans *Incendies*, quand Chamseddine raconte à Simon/Sarwane la vérité sur son père, il lui dit : « Tu entends ma voix, Sarwane ? On dirait la voix des siècles anciens qui vient à toi » (I, p. 84). Cette image est aussi utilisée par Nawal quand elle s'adresse à son fils Nihad : « Ce sont des mots anciens qui viennent du plus loin de mes souvenirs » (I, p. 87). Ces mots anciens ou cette voix des siècles anciens représentent le retour du refoulé de la mère, un refoulement clairement signifié antérieurement par son silence. De même, dans *Littoral*, le retour du refoulé familial est souligné par Ulrich quand il parle des parents de Wilfrid : « Quelle clameur soudain remonte en moi, comme l'appel du passé, l'appel de ce qui a été et qui fut longtemps oublié ? » (L, p. 68).

L'autre mode de surgissement du passé est l'apparition du spectre d'un des parents, qui oblige les enfants à entreprendre leur quête. Dans *Incendies*, la mère apparaît à l'âge de 14 ans dans le bureau du notaire : le présent est contaminé par le passé et les jumeaux vont devoir, malgré eux, répondre à l'appel. Dans *Littoral*, le père de Wilfrid apparaît aussi sans être convoqué, ce qui force le fils à lui trouver un lieu de sépulture décent. Se manifestant sans invitation, les parents semblent donc apparaître pour guider les enfants dans le labyrinthe du passé. Ils peuvent le faire indirectement : dans *Littoral*, la lecture des lettres du père matérialise les souvenirs racontés ; dans *Incendies*, l'écoute du silence de la mère, enregistré sur cassette, suscite la matérialisation de la mémoire maternelle, le silence devenant soudainement bavard. Mais ils guident aussi plus directement leurs enfants : dans *Littoral*, le spectre du père réapparaît pour accompagner Wilfrid, et dans *Incendies* la mère apparaît à Simon en lui demandant de simplement la suivre (I, p. 71).

Comme les pièces de Mouawad, la pièce *Jeux de patience* figure aussi l'envahissement de la scène présente par les souvenirs passés. M/K est une écrivaine réputée dans son pays d'accueil, mais qui ne permet pas à sa part libanaise d'exister. L'arrivée de sa cousine constitue pour elle un retour du refoulé, celui de son identité d'origine. La pièce se lit alors comme une réappropriation de l'identité de Kaokab, partie arabe de M/K, concrètement à travers les mots et les rituels arabes, et symboliquement à travers l'écriture.

Le présent des exilés semble donc incessamment travaillé par la temporalité du passé. La première génération y fait référence pour apaiser son insatisfaction du présent, et la seconde génération y prête de force attention pour découvrir une identité d'origine refoulée. Le rapport temporel au pays d'origine oscille ainsi entre un élan vers un passé glorifié ou refoulé et un élan vers un futur retour. La temporalité du présent est envahie par celle du passé et par celle du

futur, causant un décalage entre le personnage et son présent dans le pays d'accueil. Ceci dit, la remémoration est toujours inscrite dans le présent : elle est l'acte même de rendre présent, et au présent, le passé, comme le souligne Trigano : « Le souvenir [...] est la voie de la présence, par-delà la présence connue dans le passé : il est la voie de la reviviscence de la présence par-delà sa disparition, c'est-à-dire sa chute dans le passé⁵⁰⁶ ». Ces propos prennent tout leur sens au théâtre qui est l'art par excellence de la présence : ainsi, dans la dramaturgie de l'exil, c'est l'ici-maintenant de la scène théâtrale qui permet la matérialisation au présent du passé ou du futur de l'exilé.

3.2.2. Temporalités associées au pays d'accueil

Les temporalités associées au pays d'accueil se rattachent à la fois au rêve et à la désillusion. Avant l'exil, le futur émigré se projette dans un espace-temps de renouveau qui lui permettra de rebâtir son identité, à l'abri de la guerre ou du poids de la filiation. Le rôle du pays d'accueil est alors de combler un manque expérimenté dans la terre natale. Dans ces conditions, ce pays n'a pas vraiment de consistance, puisqu'il n'a pour l'exilé ni histoire, ni culture, ni particularité. Celui-ci ne pense pas à l'Autre du pays d'accueil ; il ne pense qu'aux opportunités que ce nouvel espace pourrait lui procurer. Or, post-exil, il est confronté à la réalité : il doit apprendre une langue autre, apprivoiser une mentalité autre et surtout savoir cohabiter avec l'autre. Deux cas de figure se présentent alors : ou bien l'exilé se réfugie dans un passé familial et réconfortant, au détriment du présent de son pays d'accueil, ou bien il vit intensément l'ici-maintenant du pays d'accueil, mais comme une torture, un piège étouffant. Rares sont ceux qui

⁵⁰⁶ Shmuel Trigano, *Le temps de l'exil*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite bibliothèque », 2001, p. 73.

parviennent à l'apprécier : le présent du pays d'accueil oscille donc entre absence et sur-présence.

3.2.2.1. Absence à l'ici-maintenant

Dans *L'attente*, Manuel rejette le présent du pays d'accueil, rappelant sans cesse à sa famille qu'ils ne sont que de passage (A, p. 86). De même, dans *Jeux de patience*, la Mère, s'étant exilée après la mort tragique de sa fille, refuse aussi de s'ouvrir au présent du pays d'accueil. Quand M/K la rassure en lui disant qu'elle y sera bien, elle lui répond que même la musique des bombes lui manque (J, p. 21), refusant de concevoir une vie loin de la mémoire de sa fille. Tournée entièrement vers sa douleur, la Mère ne cesse de parler de sa fille, précisant que, depuis sa mort, elle est elle-même privée de son âme (J, p. 29). Bien qu'elle réalise les atouts du pays d'accueil : un pays sans guerre, avec une abondance de nourriture, d'eau chaude, d'électricité, etc. (J, p. 30), elle se sent incapable d'en profiter pleinement, son deuil se dressant entre elle et la vie que peut lui procurer le présent.

Dans *Silences*, Guilia apparaît elle aussi comme un personnage absent à l'ici-maintenant du pays d'accueil. Post-exil, elle reste souvent seule : son mari l'ayant obligée à quitter l'usine, elle travaille de la maison. Elle passe donc souvent des heures sans dire un mot (Si, p. 35) et ne voit personne, au point où, quand elle rencontre quelqu'un, elle se sent invisible à ses yeux. Guilia devient comme une automate : même la perspective d'avoir des enfants ne la réjouit plus, annonçant sa grossesse à son mari avec indifférence (Si, p. 47). Isolée, silencieuse, obligée de rester dans un pays qu'elle n'a pas choisi et dans un travail qui l'épuise, Guilia est absente à elle-même et à son présent.

L'absence au présent révèle donc surtout un refus, volontaire ou non, de la propre réalité du personnage, de son exil et de sa vie post-exil. En conséquence, l'exilé vit détaché de son présent, ce qui crée chez lui un sentiment de décalage, traduit par le rejet, le silence, l'isolement et le manque de repères.

3.2.2.2. Sur-présence de l'ici-maintenant

Dans d'autres cas de figure, l'exilé n'arrive pas à oublier son présent, l'ici-maintenant du pays d'accueil s'imposant fermement à lui. Ainsi, dans *Forêts*, l'espace d'accueil de la forêt est transformé en prison par le père qui condamne tous les chemins y menant, empêchant de la sorte ses enfants d'y échapper. Cet emprisonnement qui dure depuis des années (F, p. 32) se répercute sur la temporalité de deux manières. La première est que les enfants sentent le temps s'allonger à l'infini, puisqu'ils sont condamnés à rester dans cet espace-temps « pour toujours » (F, p. 35). Quand Edgar apprend qu'Albert n'est pas son père biologique, il lui déclare :

Tu ne vois pas qu'en me disant ce que tu nous dis, tu fais en sorte que le temps lui-même s'allonge et qu'à jamais, pour moi, pour Hélène, avec cette vérité verte comme un fruit vert trop vert, les secondes vont devenir des minutes et les minutes des heures et les heures des années et les années des siècles [...] ? (F, p. 81).

L'isolement dans la forêt se répercute aussi sur la temporalité d'une deuxième manière : coupés du temps social, les enfants n'ont aucune notion des lois humaines. Le cahier d'Edmond Keller qui relate l'histoire de sa famille dans la forêt indique que « Léonie vivait seule, sans repères de temps, sans repère au monde » (F, p. 90). Sa rencontre avec Lucien, un homme de l'extérieur de la forêt, réintroduit dans sa vie le temps humain. C'est aussi l'isolement social qui permet au père d'établir une relation incestueuse avec sa fille, loin du regard du monde, et transforme le doux Edgar en une bête furieuse qui viole sauvagement sa sœur et tue son père avant de se

suicider. L'oncle Edmond, décrivant cette scène, dit qu'Edgar « n'a plus supporté le temps. Le temps s'arrêtant, tout s'est mis à s'accélérer, la terre tournant plus lentement » (F, p. 85). La perturbation du temps chronologique est le signe de la suspension du temps social. Ayant une temporalité autre, la forêt impose des lois autres elles aussi.

Dans *Les filles du 5-10-15*, les adolescentes semblent aussi prisonnières d'un temps-piège. La didascalie introductive décrit la temporalité de la pièce comme suit : « Le temps s'écoule sans véritable changement, dans un climat d'ennui, de routine, confirmant l'inexorable réalité : cette situation pourrait durer longtemps, très longtemps, éternellement... » (Fi, p. 4). Kaokab affirme : « Ça fait bientôt deux mille ans que je travaille dans le magasin de mon père... Pour être plus précise, ça fait un an, quatre mois et dix jours que je suis là » (Fi, p. 23). Entre le temps réel, social (un an, quatre mois et dix jours) et le temps vécu, intime (deux mille ans), il y a un immense décalage : Kaokab vit cette durée comme un lourd fardeau. De plus, elle pressent qu'elle ne pourra jamais y mettre fin ; elle dit : « c'est jamais fini ! Jamais fini ! Demain matin, on va encore être là » (Fi, p. 36), ou encore : « Je te dis que le magasin se vendra pas. Ça se vendra pas ! A vingt ans, on sera encore là. A trente ans, à quarante ans, on sera encore là. On va moisir ici, je te dis » (Fi, p. 13). La temporalité du magasin se referme donc fatalement sur elle et sa sœur. Présentant une temporalité qui s'étire et un espace qui rétrécit, le magasin est le chronotope d'un espace-temps piège.

Comme Kaokab qui a essayé à maintes reprises de fuir la réalité du magasin à travers le jeu, Wilfrid, dans *Littoral*, trouve une échappatoire virtuelle à travers le personnage imaginaire du chevalier, qui a la capacité de le sauver chaque fois qu'il est confronté à la surprésence d'une réalité douloureuse, par exemple dans la scène de la morgue (L, p. 23, p. 29). Or, Wilfrid est toujours ramené à la réalité du présent, puisque les actes du chevalier s'avèrent sans consistance ;

de même, quand il demande au chevalier de l'aider à porter le cadavre de son père, une requête qui nécessite un geste réel, le chevalier avoue son impuissance (L, p. 86). Wilfrid est donc immanquablement confronté à un présent réel qu'il devra affronter en adulte, sans l'aide d'un ami imaginaire.

Le temps-piège apparaît aussi, dans quelques pièces, par le biais d'une routine qui ancre les personnages, malgré eux, dans leur présent. Dans *Jeux de patience*, la Mère endeuillée partage le rituel du café turc avec M/K. À plusieurs reprises, la didascalie indique que M/K et sa cousine boivent le café en silence (J, p. 21, p. 24, p. 26, p. 27, p. 29 et p. 30). Ce geste concret répétitif tient la Mère captive d'un présent partagé que paradoxalement elle refuse d'accepter. Dans *Addolorata* se trouve un leitmotiv similaire, intéressant et absent de la deuxième version de la pièce, celui de la sauce tomate. Ce rituel de la sauce tomate retient Addolorata à la maison, plus particulièrement à la cuisine, la maintenant esclave de son rôle de femme italienne. Il vient à plusieurs reprises interrompre la scène en cours (Ad, p. 22, p. 35, p. 65), stoppant même parfois des discours enflammés sur la liberté féminine (Ad, p. 67). Le personnage s'éclipse ainsi souvent après s'être écriée : « Oh ! ma sauce tomate ». La marmite de sauce tomate symbolise probablement toutes ces femmes italiennes qui, aspirant à leur liberté, sont prêtes à exploser à tout moment, comme des bombes à retardement. En même temps, elle les retient à la cuisine et dans leur présent, puisqu'elles ne peuvent trop s'en éloigner. Le personnage exilé ne peut donc échapper à son présent, car celui-ci le rappelle immanquablement à l'ordre, que ce soit à travers un rituel qui l'ancre dans la routine, ou la mise en échec de ses tentatives de fuite virtuelle.

Dans ces cas de surprésence de l'ici-maintenant, temps et espace se rejoignent donc pour former un piège qui étouffe l'exilé. Ce sentiment d'être piégé est parfois associé à une révolte contre la première génération, spécialement le père ; c'est le cas des adolescentes et de Léonie

qui subissent un espace d'accueil restreint choisi par leur père, qui symbolise peut-être la tentative de celui-ci d'entourer ses filles, de les protéger ou de les contrôler jusqu'à l'étouffement. Leur refus de cet espace-temps traduit alors un désir de se libérer du contrôle paternel.

Avant l'exil, la temporalité du pays d'accueil est liée au renouveau, les exilés se projetant dans un futur glorieux. Or, post-exil, leur réalité est tout autre, faite de sueur, de conflits et de nostalgie. Incapables de s'adapter à leur pays d'accueil, les exilés s'isolent, construisant un mur invisible entre eux et les autres, qui les garde seuls avec leurs souvenirs ou leur fantasme de retour. Il arrive aussi que le présent du pays d'accueil s'impose fortement à l'exilé, le privant de toute échappatoire, même virtuelle. Sans retour possible, le rapport de l'exilé à son présent oscille donc entre absence et sur-présence, le pays d'accueil qui a été en premier lieu un objet de désir devenant un objet de rejet⁵⁰⁷.

3.2.3. Pluralité temporelle de l'exil

La temporalité de l'exil est plurielle, la vie de l'exilé se partageant entre son passé dans son pays d'origine et son présent dans son pays d'accueil. Dans notre corpus, le passé fait parfois son apparition dans le présent d'une façon discursive, dans le cas où le souvenir est simplement convoqué sans se matérialiser sur scène, comme lorsque Dimitri, dans *Le cerf-volant*, se rappelle qu'il faisait voler des cerfs-volants dans son pays d'origine (C, p. 54), ou encore lorsque la cousine, dans *Jeux de patience*, rappelle à M/K sa visite dans son pays

⁵⁰⁷ Il faut noter que ce rejet ne persiste pas dans toutes les pièces, puisque certains personnages finissent par s'ouvrir au pays d'accueil, comme Dimitri dans *Le cerf-volant* et la Mère dans *Jeux de patience*.

d'origine (J, p. 43). D'autres fois, le passé est représenté matériellement au sein du présent, ce qui crée sur scène une pluralité temporelle.

Les pièces de Mouawad en sont un bon exemple, où la pluralité temporelle débute quand les enfants sont confrontés au passé de leurs parents. Dans *Littoral*, ce passé parental se manifeste de deux manières : à travers le spectre du père qui fait son apparition dans la vie de son fils pour l'accompagner dans son cheminement, et à travers la lecture de lettres adressées à Wilfrid par son père. De fait, la scène où Wilfrid, accompagné du spectre de son père, lit les lettres de ce dernier, est investie par deux autres temporalités : celle où le père, attablé dans un café ou autre espace, écrit la lettre à son fils et celle, plus lointaine, où se sont déroulés les souvenirs remémorés dans les lettres. Ces trois temps, dont deux sont des retours en arrière, sont signalés par trois âges différents du père (L, p. 51) : le « JEUNE PÈRE », qui appartient aux souvenirs remémorés, le « PÈRE ADULTE », qui écrit les lettres, et le « PÈRE », qui accompagne son fils sous la forme de spectre. Cette co-présence des « trois » pères se retrouve dans plusieurs scènes (L, p. 57, p. 61), et contribue à effacer la distance temporelle entre le présent de Wilfrid et le passé de ses parents.

De même, dans *Incendies*, le passé de Nawal surgit dans le présent de ses enfants à la lecture de son testament ; commence alors l'itinéraire qui va briser un long silence. Après que le notaire a dicté les dernières volontés de la défunte, celle-ci apparaît « *dans le bureau [du notaire]* » (I, p. 21) à l'âge de 14 ans. Débute alors la matérialisation des scènes du passé, dont la première est celle de l'histoire d'amour entre Nawal et Wahab (L, p. 22). Ce souvenir occupera quelques scènes où le lecteur/spectateur apprend que Nawal est enceinte (L, p. 23), que sa mère veut mettre son enfant en adoption (L, 25), assiste au départ forcé de Wahab (L, p. 26), à l'accouchement de Nawal qui a maintenant 15 ans, à l'adoption de son fils (L, 27), à la

mort de la grand-mère de Nawal quand celle-ci a 16 ans (L, p. 28), et à son enterrement qui va, à l'aide d'un parallélisme thématique, donner lieu à la scène d'enterrement de Nawal. Par la suite, les scènes du passé vont se matérialiser grâce à l'écoute par Jeanne du silence de sa mère qui, nous l'avons vu, permet le retour du refoulé. Les didascalies indiquent alors à plusieurs reprises la coexistence scénique de Jeanne, personnage appartenant à la temporalité du présent, et de sa mère, personnage appartenant à la temporalité du passé, ainsi que de tous les personnages que côtoie cette dernière : le lecteur/spectateur retrouve Nawal à 19 ans, assiste à sa rencontre avec Sawda (I, p. 34) et à leur périple pour retrouver le fils de Nawal.

Scènes du passé et scènes du présent cohabitent donc sur la scène théâtrale d'*Incendies*. Ce procédé est particulièrement éloquent dans la scène où le notaire, arrosant sa pelouse, partage avec les jumeaux la phobie qu'avait leur mère des autobus, et l'incident déclencheur de cette phobie : Nawal a vu des hommes asperger d'essence un car rempli de réfugiés et y mettre ensuite le feu en tirant de la mitraillette, tuant tout le monde à bord, dont des femmes et des enfants (I, p. 48). La manière visuelle et auditive dont se fondent alors passé et présent est particulièrement efficace. Durant le dialogue du notaire et des jumeaux, les didascalies signalent le bruit de marteaux-piqueurs à l'extérieur ; lorsque les hommes de la scène de l'autocar tirent leurs mitraillettes, ce même bruit des marteaux-piqueurs représente aussi celui des armes à feu. De même, les didascalies indiquent que les arrosoirs, qui servent à arroser la pelouse du notaire, « crachent du sang » (I, p. 48), symbolisant le bain de sang qui a eu lieu durant l'épisode de l'autocar.

Au terme de l'enquête des jumeaux, quand la vérité éclate au grand jour, les didascalies indiquent :

Nawal (15 ans) accouche de Nihad.

Nawal (45 ans) accouche de Jeanne et Simon.

Nawal (60 ans) reconnaît son fils (I, p. 85).

Nawal a accouché de Nihad à 15 ans et l'a reconnu à 60 ans : entretemps, elle l'a cherché, l'a trouvé sans le reconnaître à 45 ans, en prison, où il fut son bourreau et le père de ses jumeaux. Ces trois temporalités coexistent en la mère, et la scène théâtrale permet de représenter concrètement cette intime simultanité. La pièce se termine sur Nawal à 65 ans lisant trois lettres, une adressée à son bourreau, une à son fils, et enfin une aux jumeaux.

La troisième pièce de la tétralogie de Mouawad, *Forêts*, figure aussi la coexistence scénique du passé et du présent. Le travail du temps dans cette pièce est assez complexe, car s'il existe une seule temporalité du présent – celle de Loup en 2006 (F, 46) –, la temporalité du passé est multiple et non-chronologique, appartenant à différentes années assez espacées l'une de l'autre. Le passé le plus lointain est celui de la rencontre entre Odette et Albert et leur vie dans une forêt des Ardennes, allant de 1873 (début de la vie dans la forêt : F, p. 74) à 1944 (mort de Ludivine : F, p. 54), en passant par 1917 (la rencontre entre Lucien et Léonie, futurs parents de Ludivine : F, p. 17). Le passé proche est celui d'Aimée, la mère de Loup, de la découverte de sa tumeur et de sa grossesse à sa mort, et il se situe autour de 1989 (F, p. 19). *Forêts* représente un amalgame de toutes ces temporalités, celles-ci alternant parfois sans lien, parfois à l'aide d'un rapprochement thématique, comme la naissance de Loup et celle de Ludivine (F, p. 41), parfois encore à travers l'accessoire du téléphone, qui sert de lien entre les époques (F, p. 68, p. 79 et p. 97). En outre, les trois temporalités sont souvent entrelacées par un procédé similaire à celui d'*Incendies* (I, p. 85), à savoir une concordance des didascalies. Ainsi, à la suite de dialogues situés dans différents espaces-temps, les didascalies indiquent : « *Odette et Albert écoutent les cloches. / Edmond et Ludivine écoutent les cloches. / Loup et Luce écoutent les cloches* » (F, p. 68), ou encore : « *Pluie 2006. Pluie 1943. Pluie 1873.* » (F, p. 74). Malgré l'éloignement

spatio-temporel des personnages, ils sont liés par l'environnement (cloches, pluie) et par l'identité, puisqu'ils partagent une histoire familiale commune.

Dans *Una Donna* de Micone, la didascalie d'introduction indique d'emblée la présence de trois temporalités, représentées par le personnage d'Annunziata à trois âges différents : à 19 ans, jeune fiancée qui aime se faire appeler Dolorès ; à 29 ans, mariée, mais sur le point de divorcer, et à 39 ans, divorcée depuis dix ans et présentée comme la narratrice. Ainsi, le temps du présent concorde avec la narration d'Annunziata à 39 ans, et les temps du passé sont ceux de deux flash-back, à dix ans d'intervalle⁵⁰⁸. Mis à part la première et la dernière scène où Annunziata se désole des choix de son fils, la pièce alterne les scènes de narration d'Annunziata et celles du flash-back. C'est donc la narration qui suscite la matérialisation des scènes passées. Même si, durant celles-ci, le texte ne l'indique pas explicitement, on peut supposer que la narratrice demeure présente sur scène, ce qui crée une triple temporalité avec la coexistence d'Annunziata à 19 ans et à 29 ans, signalée quant à elle par les didascalies. Cette imbrication temporelle traduit le cercle vicieux de la vie d'Annunziata, qui fuit l'abus de son père en se mariant, pour se retrouver victime d'abus conjugal. Le parallélisme entre ces deux situations est clairement exprimé dans la pièce. Par exemple, la scène 4 débute avec Dolorès/Annunziata parlant au téléphone, l'une à l'avant-plan et l'autre à l'arrière-plan, conversation interrompue par une porte qui claque. Sursautant, elles raccrochent nerveusement en prononçant l'une le nom de son père et l'autre le nom de son mari (U, p. 55). Or, personne ne se présente et, réalisant que c'était une fausse alerte, elles disent à l'unisson : « DOLOREÈS ET ANNUNZIATA. Ç'a dû être

⁵⁰⁸ Rappelons que dans la première version de la pièce, *Addolorata*, le personnage de la narratrice n'existe pas : il n'y a donc que le personnage d'Addolorata à deux âges différents, 19 ans et 29 ans.

le vent » (U, 55). Cette similarité dans les propos revient à plusieurs reprises dans la pièce (U, p. 38-39, p. 56, p. 67), montrant bien le parallélisme des situations.

La dernière pièce qui figure une pluralité temporelle est *L'attente*, où trois temporalités sont à l'œuvre : celle de la narration de Matilda, et parfois celle de Claude, qui ont lieu au présent ; celle du flash-back qui représente la venue des parents de Matilda à Montréal, et enfin celle du retour du refoulé de Manuel, qui voit sans cesse sa sœur décédée. La pluralité temporelle repose donc sur la présence de ces trois couches temporelles, mais, contrairement aux exemples précédents, il n'y a pas ici de réelle imbrication, comme ce serait le cas si, par exemple, la narratrice Matilda s'adressait au fantôme de Tania. Cette non-imbrication révèle une coupure radicale entre ces trois temporalités, comme si les personnages y apparaissant étaient déconnectés les uns des autres, sans aucune évolution possible de leur existence et de leurs rapports.

Notre corpus propose donc une temporalité fondamentalement plurielle, où l'exilé expérimente autant le présent de son pays d'accueil que le passé de son pays d'origine, qu'il garde gravé dans sa mémoire, et qui prend ainsi une place indéniable dans son présent. Parfois, ce passé est convoqué volontairement et, parfois, il s'impose dans un retour du refoulé douloureux et révélateur, comme dans la pièce *L'attente* ou les pièces de Mouawad. Par ailleurs, le passé lui-même peut être pluriel, constitué de différents flash-back, comme dans les pièces *Forêts* et *Una Donna*. Enfin, la matérialisation du passé est rendue possible par la concrétisation des personnages et de l'espace du passé, généralement celui du pays d'origine. Le surgissement des flash-back dans le présent produit certains parallélismes entre les temporalités, parfois sans, parfois avec imbrication, comme dans les pièces de Mouawad ou dans *Una Donna* de Micone, où les différentes temporalités se fusionnent, se chevauchent, créant des vases communicants

qui réalisent des scènes irréelles. Cette imbrication temporelle qui « bricole⁵⁰⁹ » des scènes improbables concorde avec la temporalité intime de l'exilé, qui, contrairement au temps social, échappe à toute linéarité et a le don d'ubiquité, entendu comme la capacité d'être à la fois dans plusieurs espaces-temps. Or, qu'elle soit de l'ordre d'un retour du refoulé ou d'un flash-back, la pluralité spatio-temporelle apparaît souvent, dans ces pièces, comme le moyen d'établir un lien intergénérationnel.

3.3. Du passé à l'avenir : la transmission intergénérationnelle

Dans le contexte actuel qui encourage les échanges basés sur un système horizontal, la transmission intergénérationnelle est parfois remise en question, puisque « la transmission du savoir et de la parole d'autorité fondée sur la connaissance n'a plus de légitimité propre⁵¹⁰ ». Ainsi, comme l'écrit le psychanalyste René Kaës, « notre modernité n'est pas seulement la crise de la transmission, de ses objets et de ses processus : elle est aussi la crise du concept de la transmission elle-même⁵¹¹ ». Toutefois, dans le corpus étudié, la transmission intergénérationnelle occupe une place primordiale. Pour la première génération, elle est une volonté de survie et un besoin de pérennité ; pour la seconde génération, elle est un lien qui permet à la fois de se situer dans une lignée et d'appréhender le monde à travers un savoir transmis, d'être donc en quelque sorte armé d'avance. Freud affirme : « Si les processus

⁵⁰⁹ Nous empruntons ce terme à Bonetti (*Habiter : le bricolage imaginaire de l'espace*, Marseille, Hommes et Perspectives ; Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Re-connaissances », 1994, p. 17).

⁵¹⁰ Caroline Andriot Saillant, « Parole intergénérationnelle et culture », dans Caroline Andriot Saillant (dir.), *Paroles, langues et silences en héritage : essais sur la transmission intergénérationnelle aux XX^e et XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2009, p. 7.

⁵¹¹ Cité par Caroline Andriot Saillant, *ibid.*, p. 8.

psychiques d'une génération ne se transmettaient pas à une autre, ne se continuaient pas dans une autre, chacune serait obligée de recommencer son apprentissage de la vie, ce qui exclurait tout progrès et tout développement⁵¹²». La transmission assure donc une certaine continuité existentielle et expérientielle.

La transmission intergénérationnelle est une caractéristique proprement humaine : « L'animal ne se soucie pas de connaître ses ascendants, ni de s'inscrire dans une lignée. Dépourvu du langage articulé, il ne transmet aucun récit à ses descendants⁵¹³ ». Ainsi, la transmission se fait surtout par le biais de la parole. Or, elle n'est pas chose aisée, puisqu'elle rencontre plusieurs obstacles, comme les secrets de famille, les tabous et le non-dit, les conflits intergénérationnels, le brouillage d'identité et de filiation (en cas d'adoption par exemple). Elle est d'autant plus difficile dans un contexte d'exil qui introduit de prime abord une rupture identitaire et linguistique entre les générations. Dans *Les contrebandiers de la mémoire*, Jacques Hassoun parle de la difficulté de la transmission dans un contexte de rupture intergénérationnelle en ces termes : « Comment entendre cette difficulté de transmettre, c'est-à-dire *de donner et de recevoir*, sinon qu'à partir du moment où d'une génération à l'autre, il existe une cassure, une coupure trop radicale, un saut trop important dans le temps et dans l'espace, il devient comme impossible que les emblèmes antiques puissent être accueillis tels quels par les générations suivantes⁵¹⁴ ». N'est-ce pas justement le cas dans un contexte d'exil où existe une cassure entre les références des deux générations ? De fait, les pièces étudiées figurent généralement l'échec de la transmission, que ce soit à cause d'un réel manque, comme dans le cas d'un parent absent par exemple, ou à cause d'une mauvaise transmission.

⁵¹² Cité par Caroline Andriot Saillant, *ibid.*, p. 10.

⁵¹³ Caroline Andriot Saillant, *ibid.*, p. 7.

⁵¹⁴ Jacques Hassoun, *Les contrebandiers de la mémoire*, Paris, Syros, coll. « Question d'enfance », 1994, p. 57.

3.3.1. Transmission manquante ou manquée

3.3.1.1. Absence physique ou affective

Le désir de subvenir aux besoins financiers de la famille oblige parfois à partir à la recherche d'un meilleur avenir, forçant souvent le père à devancer sa famille dans l'exil. Dans quelques pièces de notre corpus, il est question de cet exil solitaire. Dans *Silences*, les femmes qui restent dans le pays d'origine alors que leurs maris s'exilent sont nommées les « veuves blanches », parce qu'elles sont obligées de vivre le deuil de leur couple sans subir la mort du mari. Une de ces femmes se plaint ainsi du silence de son époux : « Il n'a pas écrit depuis deux ans, le salaud... si tu vois mon mari, [...] dis-lui que l'aîné est à lui... bientôt ce sera l'hiver et il n'a pas de souliers » (Si, p. 13). Dans un contexte tel que celui-là, la transmission père-enfant s'avère difficile, voire impossible.

Alberto s'exile seul lui aussi, mais dans le but de faciliter l'arrivée de sa famille, qui effectivement le suit quelques années après. Toutefois, malgré ses bonnes intentions, il n'en demeure pas moins qu'il s'est absenté pendant de longues années, cruciales dans le développement des enfants. D'ailleurs, en écrivant une lettre à sa femme, il lui demande à propos de sa fille : « Laura, est-ce qu'elle se souvient de moi ? » (Si, p. 19). Le prix de l'exil est cher : Laura grandit sans père. Araldo, le vendeur de ballons, critique cet exil qui déchire des familles.

Il dit, sarcastique :

Ah, la chance que nous avons ! C'est nous les préférés ! C'est nous qu'on a choisis ! [...] Qui accepterait d'être éloigné de sa famille pendant des années ? [...] Qu'est-ce que ça nous donnerait de vivre avec nos enfants... de les voir faire leurs premiers pas... de les entendre dire papa pour la première fois ? Nous les verrons quand ils seront assez grands pour nous comprendre... assez grands pour apprécier ce que nous avons fait pour eux (Si, p 24).

Quand les siens finissent par rejoindre Alberto, le mal n'est-il pas fait ? D'autant plus qu'une fois réunis, ils n'arrivent pas vraiment à communiquer. Le père doit travailler de longues heures, s'effaçant encore de la vie familiale. Sa femme le lui fait remarquer : « Tu pars de plus en plus tôt et tu rentres de plus en plus tard. [...] Tu y vas même le dimanche... » (Si, p. 34). Cette absence a des conséquences dévastatrices sur le rapport père-enfant, comme le souligne cette phrase de Giulia, en parlant de Laura : « elle t'a pas une seule fois appelé papa » (Si, p. 37). Quand Laura et son frère Tino grandissent, la communication avec leur père demeure toujours inexistante, à tel point que, quand Alberto parle à son fils, suite à l'accident de ce dernier, Tino dit à sa mère, étonné : « As-tu entendu, ma' ? C'est à moi qu'il vient de parler. *He spoke to me* » (Si, p. 71). Cette phrase peut paraître ironique, mais elle souligne aussi le lourd silence qui s'est installé au sein de cette famille, et qui a donné son titre à la pièce.

De même, dans *Littoral* de Mouawad, le père est absent physiquement de la vie de son fils. Suite à la mort de sa femme, il fuit, laissant Wilfrid aux soins de sa famille maternelle. Celui-ci devient donc en quelque sorte orphelin de père et de mère. À la mort du père, Wilfrid hérite de lettres que celui-ci lui avait écrites, mais jamais expédiées (L, p. 50), le non-envoi soulignant encore une fois la relation avortée entre père et fils. Dans un tel cas, la transmission est nécessairement absente. Dans *Incendies*, délaissé par sa mère, Nihad grandit sans repères et, après avoir consacré quelques années de sa vie à sa recherche, il abandonne tout espoir et devient franc-tireur, puis tortionnaire dans une prison, choix qui reflètent la colère et la frustration du fils abandonné. Dans *Forêts*, Loup découvre que sa famille a été confrontée à une série d'abandons (F, p. 70), qui ont nécessairement causé un manque de transmission. Dans tous ces exemples, le manque est donc causé par l'absence physique d'un des parents, que celle-ci soit due à la mort, à la mise en adoption forcée ou volontaire, ou à l'exil. Cependant, il existe

plusieurs cas de figure où le manque de transmission est suscité par une absence non pas physique, mais affective d'un des parents.

L'emblème de cette absence affective est bien sûr Nawal dans *Incendies*. Le mauvais rapport entre elle et ses jumeaux débute dès leur naissance. Elle dit à leur père, qui l'a violée : « Vous m'obligiez à ne plus aimer les enfants, à me battre, à les élever dans le chagrin et le silence » (I, p. 69). À sa mort, Simon s'écrie violemment : « Pourquoi dans son putain de testament elle ne dit pas une seule fois le mot *mes enfants* pour parler de nous ?! Le mot *fils*, le mot *fille* ! [...] comme si on était un tas de vomissure, un tas de merde qu'elle a été obligée de chier ! » (I, p. 16). Simon n'est pas loin de la vérité : Nawal les a effectivement mis au monde accroupie dans sa cellule, dans un coin, comme un animal (I, p. 63). Ignorant le contexte traumatique de sa naissance, Simon ne voit que l'indifférence de sa mère et, en conséquence, ne sent pas qu'elle a joué son rôle : « Je ne lui dois rien, à cette femme-là ! [...] Je dirai que ce n'était pas ma mère ! Que ce n'était rien ! » (I, p. 15).

La réserve originelle de la mère se transforme finalement en un mutisme obstiné qu'elle gardera cinq ans jusqu'à sa mort. Elle devient alors une présence fantomatique non seulement dans la vie de ses enfants, mais dans la sienne propre. Face au silence de cette morte-vivante, la situation des jumeaux rappelle ces mots de Jacques Hassoun : « Orphelins d'une parole, ils souffrent dans leur chair d'un deuil impossible à effectuer et d'une difficulté à bâtir un roman familial qui leur permette de se projeter dans l'avenir⁵¹⁵ ». La présence fantomatique de Nawal interdit en effet toute communication, ce qui crée forcément aussi un manque de transmission, celle-ci passant notamment par les récits familiaux.

⁵¹⁵ Jacques Hassoun, *Les contrebandiers de la mémoire*, Paris, Syros, coll. « Question d'enfance », 1994, p. 25.

3.3.1.2. Transmission néfaste

Il arrive par ailleurs que la transmission soit manquée non pas à cause de l'absence physique ou affective d'un des parents, mais parce qu'elle est néfaste, les enfants répétant un mauvais schéma parental. On pourrait ainsi dire que, dans *Incendies*, Nawal transmet à Simon sa violence, à Jeanne son silence (I, p. 36), et, aux deux enfants, l'incendie qui la ronge. Ce feu est celui du secret qu'elle porte, et qui affecte directement les jumeaux, puisqu'il éclaire les circonstances de leur naissance et l'identité de leur père. Il représente aussi la colère des enfants par rapport à un malaise ressenti mais non nommé. Ainsi, les titres des parties de la pièce débutent par l'« incendie de Nawal » (I, p. 11), et se terminent par l'« incendie de Jannanne » (I, p. 51) et l'« incendie de Sarwane » (I, p. 73), les noms de Jeanne et de Simon à la naissance.

De même, *Forêts* est marquée par une mauvaise transmission, celle du schéma de l'abandon : « Ludivine abandonnée dans un orphelinat a abandonné Luce qui a abandonné Aimée qui a abandonné Loup. Et Loup, qui va-t-elle abandonner ? » (F, p. 70). Pour briser ce cycle, Loup décide de ne pas avoir d'enfants (F, p. 70), ce qui symbolise en quelque sorte l'ultime échec des relations intergénérationnelles. Cette décision de ne pas avoir d'enfants est aussi prise dans *L'attente* par Matilda qui, se sentant abandonnée physiquement et psychiquement par son père, lui dit : « Je ne veux pas avoir un enfant pour le laisser tout seul » (A, p. 73).

Dans *Una Donna*, Annunziata reçoit elle aussi un mauvais héritage de ses parents. Sa mère a été abusée et frappée par son mari (U, p. 80), agressions auxquelles est aussi confrontée Annunziata avec son propre mari. La répétition de l'abus est en outre théâtralisée par les multiples parallélismes entre Annunziata jeune et Annunziata adulte. Si celle-ci parvient à s'en

libérer, elle ne réussit pas à empêcher la transmission du schéma de la violence familiale, puisque, malgré tous ses efforts, son fils décide de suivre le modèle paternel (U, p. 51).

Enfin, pour en revenir au contexte spécifique de l'exil, certains immigrés transmettent à leurs enfants leur malaise identitaire, particulièrement quand ils leur serinent que le pays d'accueil ne sera jamais leur pays, comme le père de M/K dans *Jeux de patience* (J, p. 15) ou encore Manuel dans *L'attente* (A, p. 86). L'enfant est alors tiraillé entre son sentiment d'appartenance au pays d'accueil et sa loyauté envers ses parents qui, eux, veulent imposer une appartenance à une lointaine terre d'origine.

Ce malaise identitaire est renforcé par le dénigrement systématique des enfants par certains parents. Dans *Migrances*, le père traite « par habitude » son fils de fainéant et de vaurien (M, p. 13), laissant deviner les nombreuses fois où il a tenu de tels propos. Aussi, dans *Le cerf-volant*, les parents de Georges dénigrent ses choix professionnels (C, p. 79) et même son mode de vie (C, p. 27). Dans *Seuls*, Harwan sent tout son être remis en question par son père : « Je pose un geste, tu me dis que ce n'est pas le geste que tu aurais posé. Je lève un bras tu me dis que j'aurais dû le baisser, je pars tu me dis que je dois rester je reste tu me dis que je dois partir ! » (S, p. 136). Les filles non plus ne sont pas épargnées : dans *Le cerf-volant*, la sœur de Georges est critiquée puisqu'elle refuse de se marier (C, p. 35) ; dans *Gens du silence*, Nancy est attaquée verbalement par son père pour avoir quitté la maison paternelle avant le mariage (G., p. 129). On remarque généralement que les filles sont désapprouvées quand elles ne se soumettent pas à la conception traditionnelle du mariage, et que les fils le sont davantage sur le plan professionnel, quand ils ne choisissent pas un travail qui honore les parents.

3.3.1.3. Traces mémorielles

Toutefois, même critiques, même blessés, parents et enfants désirent établir un rapport intergénérationnel. Par exemple, dans *Le cerf-volant*, Dimitri se désole de sa mauvaise relation avec son fils (C, p. 145), et celui-ci avoue à son père : « Je voudrais tellement t’entendre dire, ne serait-ce qu’une fois dans ma vie, une fois : “mon fils, j’ai besoin de toi” » (C, p. 145). D’ailleurs, dans plusieurs pièces où un des parents est absent physiquement ou affectivement, celui-ci laisse derrière lui des traces qui forcent la mémoire filiale. Ainsi, dans *Littoral*, non seulement Wilfrid reçoit des lettres de son père, qui vont se substituer aux récits qu’il n’a jamais entendus, mais de plus, il reçoit la visite du fantôme de son père. Les psychanalystes Nicolas Abraham et Maria Torok ont étudié la parole et le silence intergénérationnels. En analysant les paroles des patients, ils ont nommé « fantôme » ce qui, de ces paroles, appartenait à un aïeul et s’est transmis sous forme de secret. Ils disent à ce propos : « Le fantôme est une formation de l’inconscient qui a pour particularité de n’avoir jamais été consciente – et pour cause –, et de résulter du passage – dont le mode reste à déterminer – de l’inconscient d’un parent à l’inconscient d’un enfant⁵¹⁶ ». Dans cette optique, les fantômes qui hantent les personnages de la deuxième génération d’immigrés, comme Wilfrid dans *Littoral* ou les jumeaux dans *Incendies*, se présentent comme les transmetteurs d’un non-dit, les enfants héritant de l’inconscient parental. Ceci est particulièrement vrai dans *Incendies* où Jeanne hérite du silence enregistré de sa mère, substitut du fantôme, ce qui théâtralise à la perfection la transmission d’un non-dit.

⁵¹⁶ Cités par Caroline Andriot-Saillant, « Parole intergénérationnelle et culture », dans Caroline Andriot-Saillant (dir.), *Paroles, langues et silences en héritage : essais sur la transmission intergénérationnelle aux XX^e et XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2009, p. 11.

Un autre élément qui impose un lien intergénérationnel est la promesse, particulièrement prégnante dans *Forêts*, qu'il s'agisse de celle de Loup à sa mère, de celle d'Edmond à sa sœur, ou de celle de Sarah à son amie Ludivine. Dans un face à face entre Edmond et Ludivine, les deux réalisent ainsi qu'une même promesse donnée ou reçue les lie :

EDMOND. Je ne t'abandonnerai jamais.

LUDIVINE. Quoi ? Qu'avez-vous dit ?

EDMOND. Je ne t'abandonnerai jamais !

Ludivine montre son dos à Edmond. « Je ne t'abandonnerai jamais » y est tatoué (F, p. 73).

Dans une histoire empreinte d'abandons, cette promesse est à la fois le gage d'une future réunion et la preuve d'un amour familial qui existait malgré tout.

Bref, dans le corpus étudié, l'exil suscite une absence réelle ou figurée des parents qui nuit à la transmission intergénérationnelle. Certes, le manque de transmission n'est pas nécessairement causé par l'exil, mais il se complique dans un tel contexte. Post-exil, l'immigré de première génération se trouve confronté à un malaise identitaire. Il est alors dans l'incapacité de transmettre des repères identitaires fermes à ses enfants, et quand il arrive à le faire, ceux-ci les remettent souvent en question en les comparant à ceux offerts par le pays d'accueil. Ainsi, le décalage intergénérationnel se présente souvent comme un décalage culturel. Dans *Jeux de patience*, la cousine de l'écrivaine lui dit : « mes enfants emmagasinent une culture étrangère qui deviendra leur culture. Rien à voir avec moi, ni avec leur père, ni avec leurs grands-parents. Ils vont tout oublier... » (J, p. 38). L'exil rompt le fil d'une transmission machinale (existante du seul fait de baigner dans une certaine culture) : dorénavant la culture d'origine ne peut être transmise que par la parole des parents, souvent entravée elle aussi par des problèmes de communication. Toutefois, on l'a vu, les exilés de première et de seconde génération combattent

de part et d'autre cette transmission manquée. Même absents, même morts, les exilés de première génération lèguent à la deuxième des éléments qui ravivent leurs liens et leur mémoire. Lettres, cahiers, fantômes, os, reste à savoir ce qu'en feront les héritiers. Voudront-ils aller à la rencontre du passé familial ou préféreront-ils l'oublier ? Dans les pièces étudiées, un conflit survient en effet entre le désir de savoir, l'appel de la mémoire intergénérationnelle, et l'instinct de l'oubli, celui de refouler tout vestige du passé.

3.3.2. Mémoire et oubli

Les morts ne nous lâchent pas.
Linda Lê, *Lettre morte*

3.3.2.1. Oubli-refoulement

L'oubli peut être défini soit comme « une défaillance de la mémoire », soit comme un « état caractérisé par l'absence ou la disparition de souvenirs dans la mémoire⁵¹⁷ ». Dans les deux cas, la définition « comporte donc l'idée négative d'une absence accidentelle de ce dont on pourrait ou devrait se souvenir⁵¹⁸ ». Dans le corpus, les personnages sont aux prises avec cette défaillance qui leur fait réaliser l'évanescence de leur moi d'origine. C'est particulièrement vrai pour les immigrés de seconde génération. Dans *Seuls*, l'oubli du passé transparaît dans les multiples questions que Harwan pose à un destinataire inconnu, mais qui pourrait bien être son père ou encore lui-même :

⁵¹⁷ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1556.

⁵¹⁸ Walter Moser, « La toupie "mémoire-oubli" et le recyclage des matériaux baroques », dans Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan et Walter Moser (dir.), *Passions du passé : recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2000, p. 35.

Te souviens-tu du parfum des figuiers sauvages ? / Te souviens-tu de l'alignement des vignes ? / Te souviens-tu des prénoms des voisins ? / Te souviens-tu des noms des animaux ? / Te souviens-tu encore des règles du jeu de cartes ? / Te souviens-tu du cimetière où tu éprouvas tes plus grandes frayeurs ? / Te souviens-tu des éclats de rire ? / Te souviens-tu encore des odeurs du thym cuit ? / Te souviens-tu des longues promenades ? / Te souviens-tu du nectar des poires sauvages ? / Te souviens-tu de la couleur du ciel ? (S, p. 136-139).

Dans cet extrait, par le biais de l'anaphore, apparaît la précarité de la mémoire et l'amertume qui en découle, mais aussi, en conséquence, l'urgence de la remémoration. Toutefois, dans la dramaturgie de l'exil, l'oubli se présente généralement comme un oubli désiré, recherché. Or,

[s]elon la logique du terme même, on ne peut ni savoir ce qu'on oublie ou se souvenir de ce qu'on a oublié – ce serait annuler l'oubli – ni s'observer et encore moins se contrôler en oubliant – ce serait s'empêcher d'oublier. On peut tout au plus savoir ou se souvenir qu'on a oublié quelque chose, mais sans savoir quoi. D'où l'impossibilité d'un art de l'oubli⁵¹⁹.

Dans cette logique, ce dont il est question ici relève davantage d'un oubli-refoulement que les personnages décideront ou non de surmonter. Dans *Incendies*, pour éclairer le secret de leur identité familiale, les jumeaux doivent mettre des mots sur le silence de leur mère. Janine Altounian souligne l'importance de cette expression : « Puisque l'empreinte des terreurs endurées se transmet, il faut qu'un destinataire se ressentant tel puisse, endetté qu'il est envers la vie qui lui fut malgré tout donnée, les mettre en mots⁵²⁰ ». Le traumatisme refoulé se transmet de génération en génération, attendant « un “moi” destinataire susceptible de l’“assimiler”, de le faire advenir en lui et, à travers lui, dans l'Histoire du monde⁵²¹ ». C'est donc la force de la mémoire familiale qui déclenche toute la pièce, puisque si les jumeaux avaient choisi de rester

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁵²⁰ Janine Altounian, « Écrire pour faire parler le silence », dans Caroline Andriot Saillant (dir.), *Paroles, langues et silences en héritage : essais sur la transmission intergénérationnelle aux XX^e et XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2009, p. 109.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 128.

dans l'oubli, la quête n'aurait jamais eu lieu. Pour pouvoir le verbaliser, les jumeaux doivent découvrir eux-mêmes le passé en reprenant son chemin, la mémoire se dévoilant à travers un parcours spatial. Paul Connerton souligne en effet que la mémoire culturelle est étroitement liée à la mémoire des lieux⁵²², ceux-ci étant les sites de souvenirs vécus⁵²³. Dans le même ordre d'idées, Bachelard dit : « On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être⁵²⁴ ». Pour accéder au passé parental, il faut donc rejoindre les sites de la mémoire familiale. C'est pour cette raison que le notaire interdit à Simon d'ouvrir la lettre adressée à son demi-frère sans faire le cheminement nécessaire pour le retrouver (I, p. 86), l'important n'étant pas l'identité de cette personne – si les jumeaux avaient ouvert les lettres dès le début, le mystère aurait été vite élucidé – mais bien de vivre le cheminement mémoriel qui y mène. Ainsi, comme le dit la mère dans la lettre adressée à ses jumeaux : « Pourquoi ne pas vous avoir parlé ? / Il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes » (I, p. 90).

Dans *Forêts* existe une forte tension entre le désir de savoir et celui d'ignorer le passé. Comme le montre l'extrait suivant, Douglas Dupontel pousse Loup à découvrir son passé familial et celle-ci résiste :

D. D. [...] vous ne voulez pas savoir d'où vous venez !
 LOUP. Je viens du ventre de ma mère et ma mère est morte, il y a quatre ans, le 21 février 2002, et ça me suffit en criss !
 D.D. Et le ventre de votre mère, d'où il vient ?
 LOUP. Je ne veux pas le savoir.
 D.D. Et votre cœur ?
 LOUP. Je n'en ai pas, de cœur !

⁵²² Paul Connerton, « Lieux de mémoire, lieux d'oubli », dans Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan et Walter Moser (dir.), *Passions du passé : recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2000, p. 51.

⁵²³ *Ibid.*, p. 58.

⁵²⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014 [1957], p. 27.

D.D. Et votre chagrin !

LOUP. Je n'ai pas de chagrin, je n'ai pas de cœur !! [...]

D.D. Oui, tant que la vie nous laisse tranquille, on peut vivre sans savoir, mais quand tout à coup vous n'avez plus le choix ! Quand vous ne pouvez plus vivre, que vous ne pouvez plus être amoureux, quand vous êtes obligé d'aller fouiller le passé, aussi épouvantable soit-il, parce que si vous ne fouillez pas, c'est toute votre vie qui éclate en morceaux, qu'est-ce que vous faites ? (F, p. 36-37).

Au fur et à mesure de sa quête, Loup hésitera souvent, puisqu'elle découvre un passé sombre qui l'effraie : « je ne suis plus sûre de vouloir savoir, Douglas. Il y a devant nous un tel degré d'horreur » (F, p. 70). Edmond l'évoquait lui aussi en parlant à Ludivine : « les événements qui ont eu lieu dans cet endroit peuvent tacher votre âme comme la tache de vin tache la blancheur de la nappe » (F, p. 75). D'ailleurs, dégoûtée par ses découvertes, Loup déclare :

Maintenant que je connais l'histoire de mon sang, eh bien, ce sang-là, celui que j'ai dans les veines, celui-là, eh bien, j'ai encore plus envie qu'avant de prendre le couteau puis de me trancher les veines pour me le vider jusqu'à la dernière tache, le faire disparaître, le brûler, le mettre dans l'acide et tout laisser tremper sans épargner la moindre goutte (F, p. 91).

Ce sang, symbole de la transmission intergénérationnelle, contient toute la mémoire de sa famille : inceste, parricide, folie, abandon. Le rejeter signifie donc refuser le passé et l'identité familiale. Or, comme le dit Ludivine, malgré le danger, malgré la gravité et l'horreur de la vérité, savoir est l'« unique condition pour casser le fil de toutes [nos] enfances abandonnées » (F, p. 84) et, par là, mettre un terme à la souffrance d'une mauvaise transmission.

3.3.2.2. Oubli libérateur

Il faut enterrer les morts et réparer les vivants.
Tchekhov, *Platonov*

À l'opposé de l'oubli-refoulement, plusieurs théoriciens vantent les bénéfices d'un oubli libérateur, apparenté au deuil. Walter Moser rappelle que la mémoire est inséparable de « son ombre, l'oubli⁵²⁵ », et qu'il est donc inutile d'essayer de les dissocier. Citant Nietzsche, il présente l'oubli comme une force qui garantit la santé de l'être humain⁵²⁶. Il poursuit en faisant référence à Niklas Luhmann qui définit l'oubli comme une faculté de la mémoire ; celle-ci se présente alors comme « une oscillation entre les opérations de remémoration et d'oubli⁵²⁷ ». Moser commente la définition de Luhmann en ces termes : « C'est ainsi que la mémoire se voit douée d'une double orientation : elle regarde à la fois vers le passé du système et vers son avenir⁵²⁸ ». L'oubli libère donc en quelque sorte le présent du trop-plein du passé, pour le préparer à accueillir le futur. Une question s'impose alors : « Comment faire de l'oubli un oubli actif et non une absence à soi, un simple et désespérant défaut de mémoire [...] ⁵²⁹ ? » En d'autres termes, comment faire de l'oubli un oubli libérateur et non pas un oubli-refoulement ? Ces mots de M/K, dans *Jeux de patience*, résument probablement bien la marche à suivre : « On ne peut tout effacer et recommencer... Il faut continuer » (J, p. 76). Les personnages ayant vécu ou

⁵²⁵ Walter Moser, « La toupie "mémoire-oubli" et le recyclage des matériaux baroques », dans Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan et Walter Moser (dir.), *Passions du passé : recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2000, p. 26.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ Marie-Pascale Huglo et Éric Méchoulan, « Introduction », dans Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan et Walter Moser (dir.), *Passions du passé : recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2000, p. 20.

découvert chez leurs parents un passé traumatique doivent en quelque sorte continuer leur chemin : sans effacer le passé, cet élan vers le futur est le signe d'une transmission enfin réussie.

Ainsi, dans plusieurs pièces, il faut faire le deuil du passé afin de pouvoir accueillir le futur. Les pièces de la trilogie de Mouawad se terminent toujours par l'enterrement d'un des parents, ce qui reflète à la fois une clôture et une ouverture : la clôture de la quête des enfants par rapport au passé parental et une ouverture sur leur vie future. Lya Tourn note : « Le travail de deuil consiste [...], tel que Freud l'a souvent rappelé, à séparer les morts des vivants, à permettre l'œuvre de sépulture des morts afin que leurs fantômes ne reviennent pas hanter les vivants pour les empêcher de vivre⁵³⁰ ». Ce rituel est donc d'autant plus important qu'il libère les enfants des fantômes du passé, qui les poursuivent littéralement dans certaines pièces. Ainsi, dans *Littoral*, les membres du groupe ont chacun un rapport perturbé au père et l'« emmerrement » de Thomas va leur permettre enfin d'en faire le deuil. Le père de Wilfrid a d'ailleurs des paroles apaisantes, en reconnaissant chacun de « ses enfants » et en leur donnant la validation nécessaire : il pardonne à Amé son parricide en l'encourageant à défaire ses liens identitaires d'un passé criminel (L, p. 129), il console Sabbé qui a dû tenir la tête de son père, assassiné devant lui (L, p. 129), et réconforte Massi, abandonné par ses parents, en l'embrassant et en l'enlaçant (L, p. 130).

Une fois les cœurs apaisés, Thomas les encourage à continuer leur chemin : « Je vous laisse seuls. / À jamais orphelins. / [...] Je vous confie la Terre, / Je vous confie la vie. / [...] Il est l'heure de vous mettre en route. / Avancez sur les chemins, / Épuisez-vous à la marche » (L, p. 134-135). Orphelins, ils le sont, mais ils ne sont pas démunis, parce que la transmission

⁵³⁰ Lya Tourn, *Chemin de l'exil : vers une identité ouverte*, Paris, Campagne première, coll. « En question », 2003, p. 38.

intergénérationnelle est enfin établie, symbolisée par le motif de la passation du monde qu'on retrouve aussi à la fin de *Forêts*. Cependant, pour accepter cette transmission, les enfants ne doivent pas garder leur regard rivé sur le passé, confinés sans cesse dans leurs souvenirs ; ils doivent avancer, le regard porté vers l'avant. Dans une tirade passionnée, Amé exprime comment cette obsession du passé l'empêche de s'ouvrir au futur :

Je crève, moi, putain, à force de ne plus avoir d'avenir ! [...] Je veux dire des phrases comme demain nous ferons ci, nous ferons ça [...], je veux dire : dans cent ans, je veux dire : dans dix ans, je veux dire : dans dix mois, dans dix jours, je veux dire : dans dix heures, dans dix minutes, dans un instant ! (L, p. 128).

Le passé doit être reconnu et non refoulé, mais ne doit pas non plus devenir une ancre qui empêche l'être d'avancer.

Le rétablissement de la transmission intergénérationnelle pousse aussi les enfants à poursuivre le cheminement inachevé des parents, faire ce que ceux-ci n'ont pas pu ou pas osé faire. Dans *Incendies*, les jumeaux retrouvent le fils de Nawal, qu'elle a longtemps cherché, et le réconfortent, et ils retrouvent le bourreau qui a violé leur mère et l'affrontent. Dans *Littoral*, Wilfrid ramène son père à son pays natal, l'obligeant à faire face au lieu où il a perdu sa femme, et lui donnant, par la même occasion, l'opportunité de faire la paix avec son passé. De même, dans *Forêts*, Douglas Dupontel hérite de son père son intérêt pour un os trouvé dans le cerveau d'une femme. Ainsi, quand le père meurt sans éclaircir ce mystère, le fils décide de mener à terme le projet paternel. Les fils réussissent là où les pères ont échoué, l'insuccès de ces derniers ayant planté dans la psyché de leurs enfants les germes d'un projet à réaliser.

Dans les autres pièces du corpus, la communication intergénérationnelle finit aussi parfois par s'établir à travers le deuil du passé. Dans *Le cerf-volant*, Georges s'identifie graduellement à un père qui refaçonne son identité en prenant en compte l'influence du pays

d'accueil. Dans *Migrances*, le lien intergénérationnel semble sauter une génération. Alors que Luigi n'arrive pas à communiquer avec son père Franco, celui-ci s'attache à son petit-fils, Nino. En Italie, il l'emmène avec lui sur les collines et lui conte un épisode traumatique de son passé (M, p. 34) que son propre fils ignore, à savoir que sa fiancée s'est fait violer alors qu'il gardait l'église. Dans la première version de la pièce, *Déjà l'agonie*, Franco raconte l'épisode traumatique à son fils et non pas à son petit-fils. Ému, Luigi demande à son père de le serrer dans ses bras, comme à son dixième anniversaire, mais, au même moment, Nino entre et se jette dans les bras de son grand-père « qui l'accueille affectueusement » (D, p. 78-79) : le petit-fils prend ainsi littéralement la place du fils.

Les exemples cités montrent que la transmission intergénérationnelle s'établit souvent après un cheminement identitaire, que celui-ci soit effectué par la seconde génération, comme dans les pièces de Mouawad, ou par la première. Elle passe aussi par le respect de la liberté de l'autre. Jacques Hassoun affirme qu'« une transmission réussie offre à celui qui la reçoit un espace de liberté et une assise qui lui permet de *quitter (le passé) pour (mieux le) retrouver*⁵³¹». Dans le même ordre d'idées, Jeanne Moll souligne que le malaise dans la transmission provient souvent d'une « centration narcissique⁵³²», d'une « incapacité fréquente à tenir compte de l'autre en face de nous, [...] incapacité à le regarder et à le reconnaître comme un sujet habité lui aussi par le désir, le désir inextinguible d'être reconnu dans sa singularité⁵³³». Dans plusieurs pièces du corpus, la transmission échoue à cause d'une incapacité du parent à accepter la singularité

⁵³¹ Jacques Hassoun, *Les contrebandiers de la mémoire*, Paris, Syros, coll. « Question d'enfance », 1994, p. 14.

⁵³² Jeanne Moll, « Les composantes interpersonnelles de la transmission », dans Hossain Bendahman (dir.), *Malaise dans la transmission : crise de l'idéalité et fondation du sujet*, Paris, L'Harmattan, coll. « Harmathèque », 2011, p. 27.

⁵³³ *Ibid.*

de l'enfant ; cela est particulièrement flagrant dans un contexte d'exil qui accentue le décalage intergénérationnel, comme dans *Silences*, *Una Donna*, *Migrances* et *Le cerf-volant*.

Outre le manque de cheminement et de reconnaissance identitaire, parfois la transmission intergénérationnelle échoue parce que les parents refoulent tout souvenir lié à un passé traumatique qu'ils préfèrent oublier, comme Nawal ou même les parents de Sawda, dans *Incendies*, qui répondent à toutes ses questions concernant leur passé par un : « Oublie » (I, p. 35). Or, quand les parents décident de refouler leur passé, ils refoulent du même coup leur identité. L'exil facilite ce refoulement :

Dans l'immigration, bien des parents font subir, malgré eux, des violences symboliques à leurs enfants par le silence et le non-dit sur leurs ascendants, leur famille et leur origine. Ils excluent leurs enfants de cette filiation par la non-transmission de la culture des parents. Ils n'ont pas joué leur rôle dans la médiation transgénérationnelle. Ils ne font plus le lien passé-présent-futur⁵³⁴.

Croyant leur offrir un présent libéré d'un passé traumatique, ils leur lèguent du non-dit et une violente rupture du fil de la transmission.

3.3.3. L'identité comme construction imaginaire

La transmission intergénérationnelle est liée de près aux récits que racontent les parents aux enfants. Ceci est particulièrement vrai pour les exilés appartenant à la seconde génération qui construisent leur identité d'exilé non pas sur des faits réellement vécus, mais sur les discours des parents. Pierre Nepveu note ainsi que, pour plusieurs écrivains migrants ayant quitté leur

⁵³⁴ Hossain Bendahman, « Failles du travail de la transmission intergénérationnelle ou le mal du père en héritage », dans Hossain Bendahman (dir.), *Malaise dans la transmission : crise de l'idéalité et fondation du sujet*, Paris, L'Harmattan, coll. « Harmathèque », 2011, p. 230.

pays d'origine jeunes, « la mémoire du pays d'origine est elle-même presque fictive⁵³⁵ ». De fait, « l'espace fabuleux de l'exil parental⁵³⁶ », selon la belle expression de Jacques Hassoun, est tissé de mots, de récits sur le pays d'origine et le passé des parents, ou encore de silences et de non-dits. Ainsi, le langage contribue fortement à la construction de l'identité de l'exilé.

Dans *Le temps de l'exil*, Shmuel Trigano dit qu'en exil, « l'identité devient un récit, la réalité, une mémoire. Il n'y a plus de paysage sans la narration qui le dépeint, ou plutôt le reconstruit dans le prisme de la mémoire. L'habitation devient effet de langage, sans perdre de sa consistance ni de son épaisseur⁵³⁷ ». Trigano soulève un point important : privé d'un espace concret d'identification, l'exilé habite en quelque sorte le langage. Par la liberté spatio-temporelle qu'il offre, celui-ci est un espace idéal. Pierre Ouellet affirme que l'esthésie migrante, la subjectivité vécue comme altération, se vit dans l'espace d'énonciation, territoire de l'imaginaire qui oscille entre la mémoire et le rêve, entre un retour vers le passé et un élan vers le futur⁵³⁸. Ainsi, tout changement identitaire des personnages a lieu aussi dans, et à travers, le langage. Celui-ci ouvre en effet un grand champ de possibilités à une identité « en puissance d'être⁵³⁹ ». Par le langage, l'exilé peut non seulement remanier son identité, mais aussi combler tout manque vécu. Dans cette optique, les enfants compensent le silence des parents et inventent ce qui ne leur a pas été transmis. La transmission se réalise alors, non pas dans la réalité, mais à

⁵³⁵ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 199.

⁵³⁶ Jacques Hassoun, *Les contrebandiers de la mémoire*, Paris, Syros, coll. « Question d'enfance », 1994, p. 38.

⁵³⁷ Shmuel Trigano, *Le temps de l'exil*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite bibliothèque », 2001, p. 33.

⁵³⁸ Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union, coll. « Soi et l'autre », 2003, p. 16.

⁵³⁹ Shmuel Trigano, *Le temps de l'exil*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite bibliothèque », 2001, p. 23.

travers l'espace-temps de l'imaginaire. Le corpus étudié est tout à fait révélateur de la construction langagière de l'identité individuelle et familiale de l'exilé, à travers la mobilisation des ressources de l'espace et du temps propres au genre théâtral.

Dans *Jeux de patience*, la construction imaginaire de l'identité passe par le travail d'écriture de M/K et par le personnage de Samira, qui permettent tous deux à l'écrivaine de redécouvrir son identité d'origine et d'accueillir ainsi la pluralité de son identité actuelle. La Mère trouve que l'écriture fictionnelle est inutile, lui préférant une écriture de témoignage (J, p. 70), alors que M/K saisit l'importance thérapeutique d'une telle pratique. Dès le début de la pièce, la Mère moque l'écrivaine et l'accuse de ne pas comprendre sa souffrance, de vivre dans un monde illusoire, dans des « tirades d'écrivain » (J, p. 49). Or, même fictionnelles, ces tirades aident M/K à affirmer de nouveau son identité d'origine. L'écriture lui permet aussi d'établir un lien intergénérationnel. Elle affirme : « je sais que la mémoire ne se transmet que par l'art, par la littérature, la vraie ! » (J, p. 63). En écrivant son pays, comme elle le dit, elle trace la mémoire de ses parents, créant un héritage qu'elle pourra transmettre à son tour à ses futurs enfants. Il est clair dans cette pièce que le cheminement identitaire n'a pas à être réel pour être effectif, l'imaginaire offrant un espace de liberté qui permet au personnage d'explorer à sa guise.

Seuls met aussi en scène plusieurs épisodes fictifs, une bonne partie de la pièce s'avérant être la théâtralisation du coma de Harwan. Tous ses déplacements et actions sont donc de l'ordre de l'imaginaire. Or, celui-ci sera primordial dans la construction de la nouvelle identité de Harwan, le personnage s'aidant de la fiction pour remanier le réel. De fait, le texte publié de l'œuvre est lui-même constitué de deux parties parallèles, la première consistant à montrer le processus même d'élaboration de la pièce : Mouawad y exhibe les coulisses de sa création, évoquant sa rencontre du sujet, ou plutôt d'une ombre, certaines associations – notamment avec

le tableau de Rembrandt, *Le retour du fils prodigue* –, ou certaines affiliations artistiques, comme avec Robert Lepage. Le parallélisme est évident entre le récit de création et la pièce, entre l’auteur et le personnage de Harwan. Ainsi, la pièce, jouée par Mouawad lui-même, est un mélange de sa vie réelle et de celle, fictive, de Harwan, qui montre bien le lien intime entre construction imaginaire et remaniement identitaire.

Dans *Littoral*, les nombreuses références au monde du cinéma et du théâtre révèlent elles aussi les coulisses de l’élaboration de l’histoire. En outre, la construction imaginaire de l’identité apparaît dans la fictionalisation même des propos des personnages, qui semblent raconter une histoire inventée. Wilfrid explique, par exemple, le choix de l’ordre de son récit, en disant qu’il a choisi de révéler tout de suite au juge certaines informations « afin de [lui] éviter des émotions », et continue en disant : « on va quand même rester un certain temps ensemble et vous aurez le temps de vous émouvoir. Je veux pas commencer à vous emmerder tout de suite » (L, p. 14), choix narratif qui relève de l’art d’un conteur. De plus, les personnages utilisent souvent le terme « histoire » pour parler de leur vie, comme si celle-ci était fictive. En parlant à son père, Wilfrid lui dit : « C’est pas facile de te faire raconter une histoire où le héros meurt à la fin » (L, p. 53) ; de même, quand le père jeune raconte, dans une de ses lettres, un épisode passé sur une plage, il commente en disant : « Il y a beaucoup d’eau dans notre histoire » (L, p. 51). Aussi, quand Wilfrid désire se séparer des membres du groupe, il leur dit : « Chaque fois que quelqu’un m’a aidé dans cette histoire, je me suis enfoncé un peu plus dans la merde, fait que je vais vous laisser tranquilles, avec vos histoires, et moi je vais me retrouver tranquille avec la mienne » (L, p. 91).

Dans ces exemples, la substitution de « vie » par « histoire » n’est pas innocente, car elle crée une ambiguïté quant au cheminement du personnage. Peut-être tout ce cheminement n’est-

il en fait qu'une histoire créée par Wilfrid pour combler l'absence de transmission intergénérationnelle ? Par exemple, il avoue avoir inventé la scène du terminus et affirme : « Je suis resté longtemps, longtemps, longtemps dans ma tête » (L, p. 20). La même référence à sa « tête » est aussi utilisée pour parler de la présence de Thomas dans sa vie (L, p. 73) ; d'ailleurs, toutes ses interactions avec son père semblent de l'ordre de l'imaginaire : « je regarde le cadavre de mon père et j'imagine qu'il parle » (L, p. 94). De plus, voyager avec un cadavre et le transporter sur son dos étant grandement invraisemblable, il se peut que tous les événements du là-bas n'aient pas eu lieu. On peut alors comprendre le flou onomastique – « le village du bas » (L, p. 72), « le village du haut » (L, p. 106), « le village qui est à gauche » (L, p. 92), « le village bleu » (L, p. 106) –, des noms qui semblent appartenir davantage à un conte pour enfants. Tout imaginaire qu'il puisse être, le cheminement de Wilfrid ne l'aura pas moins aidé à combler l'absence de son père, à découvrir son identité plurielle, à accepter l'âge adulte – en sacrifiant les figures du père et du chevalier –, et à se raconter une histoire familiale différente de celle de son oncle, qui considère que son père est un meurtrier et un profiteur qui a abusé de la confiance de sa mère. Il se peut que la version de l'oncle soit la vraie ; or, Wilfrid ne peut vivre avec ce récit-là et décide de se forger le sien.

L'importance de l'imaginaire est aussi manifeste dans *L'attente*, qui met en scène la vie de Rosa et de Manuel, narrée par leur fille Matilda. Or, la première phrase de la pièce, qui est aussi la première phrase choisie par Matilda pour débiter sa narration, est : « Supposons que nous sommes à l'aéroport de Dorval, à Montréal, en 1974 » (A, p. 11). Matilda demande au narrataire d'imaginer le cadre dans lequel vont apparaître ses parents. Toutefois, pourquoi n'a-t-elle pas simplement dit : « Nous sommes à l'aéroport de Dorval, à Montréal, en 1974 » ? Pourquoi avoir débuté avec la supposition ? La réponse est que, probablement, cette scène est

partiellement fictive. Elle serait en partie basée sur le récit de la mère et en partie imaginée pour combler certains silences, surtout paternels. Matilda, qui a souffert de l'absence réelle et figurée de son père, tente, par l'entremise de la narration de la pièce, de mieux le comprendre et, en conséquence, de s'approcher de lui. Elle essaye de retracer les événements qui ont mené à son suicide, en commençant par l'exil. Ce récit est donc le moyen que trouve Matilda pour honorer son père et combler un manque de transmission.

L'espace-temps imaginaire permet donc aux personnages de seconde génération de redécouvrir une identité refoulée, comme Harwan et M/K, ou de combler un silence intergénérationnel, comme Wilfrid et Matilda. Par ailleurs, il offre à l'exilé l'accès à une temporalité ouverte à travers le langage de l'art. Selon Malraux, la lutte contre le temps est au cœur même de la création⁵⁴⁰, l'essence de l'art étant d'échapper au temps chronologique⁵⁴¹. Dans les pièces *Seuls* et *Jeux de patience*, l'art apparaît en effet comme le remède au clivage identitaire de l'exilé. Devenu peinture dans son propre cadre, Harwan ne subit plus les aléas du temps et de l'exil : le fait que cette peinture soit abstraite (S, p. 185) renforce le caractère immatériel de la nouvelle identité de Harwan, celui-ci n'étant plus cantonné à une forme précise. Tout comme Harwan, M/K trouve une issue à son clivage identitaire à travers son écriture et le personnage de Samira qui, étant à la fois une représentation de l'écrivaine et de la fille de sa cousine libanaise, réconcilie Monique et Kaokab, le présent et le passé.

Toutefois, c'est dans *Littoral* que s'effectue pleinement la libération d'un temps chronologique, par le biais d'une temporalité sacrée. En effet, Wilfrid souffre de vivre dans un monde qui a perdu tout contact avec le sacré. Face au cadavre de Thomas, le thanatologue

⁵⁴⁰ Cité par Jean-Pierre Zanader, « André Malraux : la présence du temps ou le temps de l'art », dans Martine Méheut (dir.), *Penser le temps*, Paris, Ellipses, 1996, p. 93.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 95.

déclare : « Ce n'est rien qu'un cadavre, au même titre que celui du poulet au fond de votre congélateur [...], ça n'a aucun sens » (L, p. 26). Ensuite, quand Wilfrid pose des questions sur la suite des procédures et le lieu de sépulture, le thanatologue répond :

Ça dépend de vos moyens. [...] Si vous voulez qu'il soit incinéré sans être exposé, ce n'est pas très cher, assez économique, mais sinon vous pouvez l'exposer, puis soit l'enterrer, soit l'incinérer avec ou sans office, avec ou sans fleurs, avec une petite voiture, ou une grande voiture, deux grandes voitures, trois grandes voitures, ça dépend de vos moyens, de vos croyances (L, p. 30).

Sa réponse est certes logique, mais d'une logique financière qui n'offre aucune place au sacré. Wilfrid contrebalance la sécheresse de cette réponse par celle, poétique, du chevalier qui dit : « Là-bas, quelque part, existe un lieu magnifique de lumière pour recevoir le corps de ton père » (L, p. 30). La raison de la présence du chevalier, un être de principes qui sert fidèlement son roi, dans la vie de Wilfrid s'éclaire : celui-ci a soif de poésie, de beauté et de transcendance, dans un monde désacralisé qui traite la mort comme un fait anodin. Pour Wilfrid, le cadavre de Thomas n'est pas un vulgaire poulet dont on dispose machinalement, mais un corps à honorer par un lieu de sépulture sacré.

Son cheminement spatio-temporel imaginaire permettra à Wilfrid d'accéder à une temporalité sacrée. Une fois le lieu de sépulture trouvé, le rituel de l'« emmerrement » commence. Eliade souligne qu'à travers le rite, « il y a abolition implicite du temps profane, de la durée, de l'« histoire », et celui qui reproduit le geste exemplaire se trouve ainsi transporté dans l'époque mythique où a eu lieu la révélation de ce geste exemplaire⁵⁴² ». La première étape est le lavage du corps de Thomas par son fils avec « de l'eau qui provient du Graal sacré » (L,

⁵⁴² Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989 [1949], p. 50.

p. 131). La deuxième étape est la création du « temple » qui va abriter le corps de Thomas (L, p. 133), et dont les pierres sont les bottins contenant les noms des habitants du pays ; Thomas devient ainsi le gardien de la mémoire collective de son pays d'origine. La dernière étape est la lente descente du corps dans la mer, une lenteur synonyme d'apaisement. Le choix d'« emmerrer » au lieu d'enterrer est significatif aussi : Wilfrid crée de toutes pièces une place de sépulture pour son père. Eliade affirme que « toute construction est *un commencement absolu*, c'est-à-dire tend à restaurer l'instant initial, la plénitude d'un présent qui ne contient aucune trace d'« histoire »⁵⁴³ ». Le fait que le lieu de sépulture soit un lieu inédit contribue clairement à ce « commencement absolu ». Une fois le père « emmerré », Wilfrid et le groupe décident d'aller de ville en ville pour raconter leur histoire aux gens « en redisant et en refaisant ce [qu'ils avaient] dit et ce [qu'ils avaient] fait » (L, p. 117), abolissant ainsi le temps profane et accédant à un temps circulaire, à travers la répétition d'un rituel sacré. Par le rite imaginaire de l'« emmerrement » et le rituel de raconter son histoire, Wilfrid échappe au temps chronologique pour accéder au sacré.

Que ce soit par la parole, l'art ou le rituel, la puissance de l'imaginaire libère les personnages du temps chronologique et les aide à combler le clivage spatio-temporel au cœur de leur identité⁵⁴⁴. Figurant un temps intime plutôt que social, la scène théâtrale contemporaine a la capacité de représenter ce chemin imaginaire. Elle offre au personnage torturé, incapable de marier deux espaces-temps identitaires dans la réalité, une issue à son clivage identitaire, et procure aux exilés traumatisés, incapables de mettre en mots leur passé, le moyen de le montrer, de le partager, et éventuellement de s'en défaire ou de le transmettre. « Le passé, nous le savons,

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁴⁴ Quand les exilés n'ont pas la consolation apportée par ces moyens, ils tentent d'échapper à la tyrannie du temps chronologique en posant le geste radical de se donner la mort, comme dans *L'attente* et *Les filles du 5-10-15*ϕ.

n'est pas libre. Aucune société ne le laisse à lui-même. La passéité du passé est fixée. Le passé est régi, géré, conservé, expliqué, raconté, commémoré, magnifié ou haï. Il est enjeu fondamental du présent⁵⁴⁵». Que le passé soit un enjeu fondamental du présent est particulièrement vrai au théâtre. Art du présent, le théâtre permet de convoquer des temporalités passées ou futures dans le temps concret de la représentation, actualisant ainsi en direct le clivage spatio-temporel et identitaire de l'exilé. Par ailleurs, le théâtre n'étant pas seulement l'art du présent mais aussi de la co-présence, il « interroge le rapport que nous entretenons avec [l'Autre]⁵⁴⁶», qu'il s'agisse des fantômes du passé, des autres personnages, mais aussi du public, les unissant tous dans une même temporalité, celle de la représentation.

Consacré aux temporalités de la dramaturgie migrante, ce chapitre en a soulevé les principales caractéristiques : la fixation sur le passé, le retour du refoulé, l'enlisement dans le présent du pays d'accueil, la pluralité temporelle et, enfin, la transmission intergénérationnelle. Ce qui en ressort est que l'exilé est constamment tiraillé par différentes temporalités identitaires, et que c'est souvent en dépassant une frontière temporelle, en confrontant le passé et l'héritage parental, que l'exilé de seconde génération retrouve sa voix et sa voie, et arrive à restructurer le récit de son passé afin de le concilier avec son présent. La question que se posent les personnages de Mouawad, à savoir « où commence [l']histoire ? » (I, p. 89), s'avère alors primordiale. C'est en reprenant et en reconstituant tous les morceaux éparpillés de son histoire familiale que l'exilé arrive à retrouver un semblant de paix. Le loup de l'enfance est ainsi apprivoisé.

⁵⁴⁵ Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du non-lieu*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, p. 49.

⁵⁴⁶ Serge Bonnevie, *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts, transversalité, éducation », 2007, p. 18.

Conclusion

L'exil, c'est la dépossession de l'espace-temps de l'enfance ou de la jeunesse, de l'identité qui s'y rattache, et l'introduction à un espace-temps autre, celui du pays d'accueil, avec toutes les possibilités identitaires qu'il contient. L'exil est à la fois manque et trop-plein, dépossession et pluralité identitaires. Il est le deuil de l'unité. Notre objectif était de mettre en évidence l'apport du genre théâtral pour la représentation de l'expérience de l'exil. Le théâtre constitue en effet un espace-temps pluriel, malléable et apte à contenir toutes les contradictions de l'exilé. L'analyse dans notre corpus de trois éléments clés du théâtre, à savoir le personnage, l'espace et le temps, nous a permis de souligner les caractéristiques de chacun et leur capacité à figurer un aspect majeur de la manifestation de l'identité de l'exilé.

La complexité de l'identité migrante rejoint celle du personnage théâtral contemporain, celui-ci n'étant plus une entité identitaire fixe, mais plutôt une figure malléable à l'identité fuyante. En outre, le fait que le théâtre contemporain ne mise pas sur l'« illusion de présence⁵⁴⁷» du personnage théâtral permet à ce dernier de se présenter comme l'emblème de la présence-absence, du fantôme. Ces caractéristiques rappellent celles de l'identité mouvante, fluctuante et, à plusieurs égards, spectrale de l'exilé.

Par ailleurs, les caractéristiques de l'espace-temps du théâtre contemporain concordent avec celles de l'identité migrante. En effet, cet espace-temps se présente comme pluriel, décentré, malléable, cadre de tous les possibles et de l'alliance inhabituelle de plusieurs instances contraires. Ces particularités permettent la théâtralisation non seulement du corps,

⁵⁴⁷ Marie-Claude Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U. lettres », 2005 [1998], p. 80.

mais aussi de l'intime et de la mémoire. Le théâtre n'étant pas strictement l'espace d'un dire, il ne se contente pas d'évoquer souvenirs et aspirations : il leur fournit un « espace de représentation⁵⁴⁸ », contrairement au roman qui est le « lieu de l'interprétation⁵⁴⁹ ».

C'est justement cette capacité de matérialisation qui, selon Mouawad, ferait du théâtre un lieu de « consolation » (I, p. 7, préface). C'est en effet une consolation pour l'exilé qui se sent ignoré d'occuper finalement une ou toute la place sur scène ; c'est une consolation d'y voir revivre et exister une part de lui-même dont il s'est senti dépossédé ; c'est une consolation de pouvoir y rassembler les parties éparpillées et clivées de son être et de leur permettre d'enfin dialoguer. Par ailleurs, cette présence de l'exilé sur scène lui permet d'être visible à l'autre, personnage ou spectateur, et d'établir dans une même expérience spatio-temporelle cette « solidarité des ébranlés » théorisée par le philosophe tchèque Jan Patočka⁵⁵⁰, à laquelle s'associe ouvertement Mouawad. Cette revendication d'une expérience commune, d'un ébranlement partagé, fonde en effet le vivre-ensemble cher à Mouawad : « Résister à la tentation de se rassurer. Résister à l'attraction de la satisfaction immobile. [...] Si aujourd'hui nous constatons combien *Nous sommes en manque* sans pour autant être en mesure de dire réellement de quoi, le théâtre nous offre la bouleversante possibilité que nous puissions l'être ensemble⁵⁵¹ ». Ainsi, l'exil et le théâtre se présentent tous deux comme une expérience de conscientisation collective.

⁵⁴⁸ Sylvie Chalaye, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 22.

⁵⁴⁹ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1978], p. 7.

⁵⁵⁰ La pensée de Patočka a pour visée de combattre le nihilisme à travers une remise en question quotidienne de l'être. Notamment, en accueillant la violence au lieu de l'éviter, celui-ci sera à même de vivre une certaine solidarité avec un autre être humain qui partage son expérience, même si celle-ci est désagréable et qu'ils sont *a priori* ennemis (Jan Patočka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, Lagrasse, Verdier, 1981, p. 140-141).

⁵⁵¹ Wajdi Mouawad et al., *Les tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes, Joca Seria, coll. « Les carnets du grand T », 2009, p. 85-87.

C'est Wilfrid qui s'associe à des jeunes qui ont un vécu autre que le sien ; c'est Nawal qui cherche à renouer avec son fils, même si celui-ci a été son bourreau ; c'est Dimitri qui établit un dialogue avec sa locataire québécoise, même si tout semble les séparer ; c'est Monique/Kaokab qui désire apprivoiser l'altérité de sa cousine. À travers les personnages exilés, c'est aussi l'auteur migrant qui se met à nu devant l'autre, le spectateur, qui lui dit « c'est moi » (F, p. 106), moi dans ma différence, moi dans ma pluralité, moi malgré mes blessures et mes manques ; et qui affirme : « maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux » (I, p. 42). Pour toutes ces raisons, le théâtre s'impose comme un espace de la rencontre, de soi avec soi et de soi avec l'autre, matériellement ancré dans l'ici et maintenant de la représentation.

D'un point de vue thématique, l'ensemble du corpus traite principalement de la quête personnelle des personnages exilés et de leur éventuelle réconciliation avec l'Autre intrinsèque et extrinsèque. L'espace et le temps se présentent alors comme le nœud du conflit dramatique. Pour vaincre son sentiment de clivage identitaire et la menace de l'anéantissement qui en résulte, l'exilé se lance dans une quête spatio-temporelle où il confronte ses origines. Il dépasse alors des frontières géographiques qui le mènent parfois à un troisième espace, signe de réconciliation identitaire. Il dépasse aussi des frontières mémorielles qui le mènent sur le chemin de l'enfance et de la transmission intergénérationnelle. Ce dépassement des frontières spatiales et temporelles permet finalement à l'exilé de prendre la parole. Il n'est plus seulement l'objet d'un récit familial manqué, mais est le sujet de sa propre histoire. Il ne change pas nécessairement les éléments de son histoire, mais les réorganise de sorte à en dégager un sens. Cette réappropriation a souvent lieu dans un espace-temps intermédiaire (un rêve, un coma, un fantasme ou un délire), ou encore par le biais de l'art qui, au sein de son propre cadre (écriture, peinture, scène), ouvre à l'exilé un

espace-temps illimité où il peut explorer ses différentes identités et matérialiser ses virtualités frustrées.

De fait, c'est aussi l'art qui permet aux auteurs, eux-mêmes exilés, de faire le deuil de leur pays et identité d'origine et de panser les plaies de leur trauma. Le parallèle autobiographique n'est pas fortuit : les personnages viennent souvent du même pays que l'auteur ou ses parents (Liban pour Abia Farhoud et Wajdi Mouawad, Italie pour Marco Micone, Grèce pour Pan Bouyoucas, Chili pour Miguel Retamal) ; ils ont vécu des événements similaires (l'épisode traumatique du bus incendié dans *Incendies*, que Mouawad a vécu lui-même, et qui revient comme un leitmotiv dans plusieurs de ses œuvres ; l'obligation de travailler dans le magasin de son père à un jeune âge, comme a dû le faire Abia Farhoud à l'instar des *Filles du 5-10-15*). Reflétant leur expérience intime, ces écrits évoluent parfois avec l'évolution identitaire des auteurs immigrés : s'ils commencent par rédiger des œuvres liées à l'expérience de l'exil, ils en écrivent ensuite d'autres qui n'entrent pas nécessairement dans cette catégorie. Ce cheminement laisse entendre que les œuvres traitant de l'exil ont un certain pouvoir thérapeutique ; pour paraphraser le titre de l'ouvrage de Simon Harel, elles seraient un « passage obligé » pour l'écrivain migrant. C'est le cas de plusieurs auteurs de notre corpus. Ainsi, même si le sujet de l'exil continue de travailler certains de nos auteurs (dont Abia Farhoud dans ses romans), ceux-ci ont aussi d'autres intérêts : Mouawad explore les mythes fondateurs de la tragédie, notamment chez Sophocle ; Bouyoucas se penche sur divers sujets : enquête policière dans *Ce matin, sur le toit de l'arc-en-ciel* (2017), mondialisation dans *Le mauvais œil* (2015), etc⁵⁵².

⁵⁵² Miguel Retamal et Marco Micone sont quant à eux moins prolifiques actuellement sur le plan littéraire.

On pourrait certes reprocher à cette thèse de limiter son corpus à des œuvres théâtrales publiées avant 2010, ce qui correspond à la période de production de cette première dramaturgie de l'exil au Québec. Depuis, une nouvelle génération de dramaturges migrants a en effet pris le devant de la scène, tels Olivier Kemeid, Mani Soleymanlou, Mireille Tawfik ou Philippe Soldevila. Il serait non seulement intéressant mais nécessaire d'y consacrer une autre recherche, notamment pour voir si ces auteurs de seconde génération traitent l'expérience de l'exil différemment. Ainsi, alors que Mireille Tawfik, née à Montréal de parents égyptiens, met en scène une Québécoise d'origine égyptienne dans *Marche comme une Égyptienne* (2010), et que Mani Soleymanlou, d'origine iranienne et ayant immigré dans plusieurs pays ou provinces avant d'arriver à Montréal à l'âge de 20 ans, présente un spectacle autobiographique dans *Un* (2012), le fait que Kemeid, lui aussi né à Montréal de parents égyptiens, mette en scène un exilé ukrainien dans sa pièce *Moi, dans les ruines rouges du siècle* (2013), ou encore que Soldevila, né de parents espagnols, mette en scène un personnage acadien dans *Les 3 exils de Christian E.* (2013), établit une distance entre les pièces et le vécu des auteurs, modifiant ainsi la mise en abyme de l'expérience exilique qui caractérise les pièces de leurs prédécesseurs⁵⁵³. Par ailleurs, dans les deux dernières pièces mentionnées, on met en scène l'exil du fils et non du père. Bien que complexe, la relation intergénérationnelle n'y semble pas affectée par cet exil, au contraire de notre corpus où les enfants sont frustrés des choix qui leur ont été imposés par leurs parents. Enfin, plusieurs des pièces de la nouvelle génération prennent la forme du spectacle solo : *Un* de Mani Soleymanlou, *Marche comme une Égyptienne* de Mireille Tawfik, *Les 3 exils de Christian E.* de Philippe Soldevila et *Christian Essiambe*. Le choix de cette forme contribue à

⁵⁵³ Notons cependant que, lorsqu'ils choisissent de parler de leur propre expérience, ils le font avec une plus grande transparence, donnant à leurs pièces un aspect clairement autobiographique, tel Mani Soleymanlou qui interprète lui-même son spectacle solo *Un*.

souligner le caractère solitaire de l'exil, tout en traduisant bien la pluralité et le clivage identitaires de l'exilé par le fait que le comédien joue tous les rôles. Mais le spectacle solo peut aussi se lire comme un nouveau mode de dialogue avec le public québécois, une confidence intime partagée dans le face à face de la représentation théâtrale.

D'autre part, il serait aussi pertinent d'étudier des pièces de dramaturges québécois représentant des personnages exilés, comme *Correspondances* d'Évelyne de la Chenelière, publiée en 2011, qui met en scène des exilés d'origines libanaise et belge, ou encore *Le portier de la gare Windsor* de Julie Vincent, publiée en 2007, qui met en scène un exilé uruguayen. L'intérêt de cette recherche serait de comparer le traitement de l'exil par les dramaturges québécois « de souche » et les dramaturges québécois immigrés, pour voir notamment si le trauma du départ⁵⁵⁴ qui caractérise la dramaturgie migrante serait un élément majeur de différenciation, si la notion d'« exil intérieur » y aurait une place signifiante et, bien sûr, comment se traduiraient dramaturgiquement ces ressemblances et ces différences. Dans cette perspective, l'analyse d'une autre pièce d'Évelyne de la Chenelière, *Bachir Lazhar*, nous apparaît incontournable. Dans cette pièce, créée en 2007 et publiée en 2010, Bachir est un immigré d'origine algérienne qui travaille comme remplaçant dans une école. On y trouve certains thèmes associés à l'exil, comme la solitude et la difficile communication avec certains Québécois, la solitude du personnage se traduisant en outre théâtralement par la forme du spectacle solo. Comme dans les pièces de notre corpus, celle-ci contient certains retours en arrière où l'on apprend notamment la mort de la femme du personnage. Par ailleurs, son statut précaire de réfugié politique (on apprend qu'il n'a pas encore ses papiers) est métaphoriquement

⁵⁵⁴ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2005, p. 44.

représenté par sa position de remplaçant : comme il le fait devant sa classe, il plaide quasiment sa cause devant le public québécois. En fait, les difficultés de communication avec l'Autre apparaissent non pas avec ses élèves, mais avec les collègues et la directrice de l'école, c'est-à-dire avec les figures d'autorité. Cela dit, Bachir ne semble pas attaché à son pays d'origine ou à l'identité qui y est associée. Il n'est pas pris dans les affres d'un clivage spatio-temporel : il paraît même apprécier la vie dans son pays d'accueil. Cette différence majeure d'avec notre corpus prive cette pièce de la charge émotive liée à la souffrance de la séparation, tout en accentuant l'isolement de l'étranger dans la société québécoise, renvoyant peut-être ainsi davantage à la notion d'exil intérieur qu'à celle du trauma de départ.

Enfin, bien sûr, il resterait à mener une recherche plus approfondie qui comparerait, pour chacun de nos auteurs, leurs œuvres romanesques et leurs œuvres théâtrales, afin de dégager les particularités de la représentation et du traitement de l'exil dans l'un et l'autre genre. À titre d'exemple, il faudrait comparer *Les filles du 5-10-15¢* au dernier roman de Farhoud, *Au grand soleil cachez vos filles*, paru en 2017. Ce roman est comme une continuité de la pièce après l'incendie, sans toutefois que Kaokab y ait péri. Il parle du retour au pays d'origine d'une famille libanaise, composée des parents, de leurs deux filles et de leur garçon. On y apprend que les filles travaillaient dans un magasin, que leur père tenait un magasin de chaussures et qu'il y a eu un incendie (p. 45). Thématiquement, donc, il s'agit de la concrétisation du retour fantasmé de la famille mentionné dans la pièce. On y trouve les différents motifs associés au retour, notamment la désillusion et le dur (ré)apprentissage de la langue et des coutumes, surtout pour les filles. Les différences entre la pièce et le roman résident surtout au niveau de la forme. Le roman est polyphonique, composé de plusieurs chapitres dont la narration est prise en charge par les différents personnages. Il n'y a pas beaucoup de dialogues, donnant ainsi l'impression

que les personnages sont isolés les uns des autres, vivant leurs expériences d'une manière solitaire. Cette disposition se distingue donc de la pièce où prédominent les dialogues et les échanges entre les deux sœurs. Un deuxième élément qui distingue les deux œuvres est la représentation de l'espace. Dans la pièce, l'espace est restreint au magasin et à ses environs extérieurs auxquels n'ont pas accès les filles. Dans le roman, l'espace est ouvert sur tout le pays : mer, montagne, rues, etc. Le fait que, dans la pièce, toute l'histoire se joue dans un ou deux espaces précis rend le rapport identitaire à ceux-ci plus explicitement contraignant et conflictuel.

Bien modestement, nous croyons que notre thèse pourrait servir de base pour chacune de ces différentes recherches. Micone, Farhoud, Mouawad, Bouyoucas, Retamal proposent en effet autant de lectures dramaturgiques de l'expérience de l'exil. Ils nous présentent des mondes complexes qui se rejoignent néanmoins sur plusieurs aspects, en mettant en scène les espoirs, les désillusions et la quête identitaire de leurs personnages à travers les dispositions spatio-temporelles significatives du théâtre. Outre sa capacité à rendre compte de l'expérience de l'exil, le choix de la forme dramatique témoigne aussi du désir de ces auteurs de sortir du ghetto de l'immigration pour rejoindre directement le public québécois, dans un acte de communication et de partage collectif et inclusif. Courageux ou inconscients, leurs personnages se sont lancés sur le chemin de l'exil au risque d'y laisser leur peau. Survivants, ils le sont devenus de force. Malgré le trauma, l'arrachement au paradis perdu de l'enfance, ils ont réussi à panser leurs blessures identitaires et à se réinventer au Québec un monde à l'image de leur pluralité.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

1.1 Corpus primaire

- BOUYOUCAS, Pan, *Le cerf-volant*, Montréal, Trait d'union, coll. « Tabula rasa », 2000.
- FARHOUD, Abba, *Jeux de patience*, Montréal, VLB, coll. « Théâtre », 1997.
- , *Les filles du 5-10-15¢*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Théâtre à vif », 1998 [1993].
- MICONE, Marco, *Silences*, Montréal, VLB, coll. « Théâtre », 2004.
- , *Migrances ; suivi de Una Donna*, Montréal, VLB, coll. « Théâtre », 2005.
- MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud-Papiers, 1999.
- , *Incendies*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud-Papiers, 2003.
- , *Forêts*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud-Papiers, 2006.
- , *Seuls*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud, 2008.
- RETAMAL, Miguel, *L'attente*, Rimouski, Édition, 1997.

1.2 Corpus secondaire

- MICONE, Marco, *Gens du silence*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Premières », 1982.
- , *Addolorata*, Montréal, Guernica, 1984.
- , *Déjà l'agonie*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Théâtre », 1988.

2. Études

2.1 Sur le corpus

- BELLEMARE-PAGE, Stéphanie, « Pratiques de l'écriture frontalière chez quelques écrivains migrants québécois », dans *Nouvelles études francophones*, vol. 27, n° 1, 2012, p. 19-33.
- BLAIS, Geneviève L., « Regard vers un ailleurs troublant : Wajdi Mouawad », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 117, 2005, p. 154-160.
- BRAULT, Marie-Andrée, « Se branler – S'ébranler : rencontre avec Wajdi Mouawad », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 137, 2010, p. 152-155.
- BURGOYNE, Lynda, « Abba Farhoud : l'œuvre de la mémoire et de l'oubli », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 73, 1994, p. 88-92.
- CACCIA, Fulvio, *Sous le signe du Phénix : entretiens avec quinze créateurs italo-québécois*, Montréal, Guernica, 1985.
- CAUCCI, Frank, « Québec, terre d'exil : représentation et autoreprésentation dans l'écriture italo-québécoise », dans *Canadian Ethnic Studies*, vol. 25, 1993, p. 62-69.

- CARRIÈRE, Marie, « Parole du refus, exil mélancolique : trois textes migrants du Québec contemporain », dans *Nouvelles études francophones*, vol. 20, n° 2, 2005, p. 143-158.
- CARRIÈRE, Marie et Catherine KHORDOC, « Deuils au pluriel. Sur deux textes d'Abla Farhoud », dans *Voix et Images*, n° 93, 2006, p. 105-125.
- CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur : entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, coll. « Écritoires », 2005.
- COUTURE GUINDON, Noémie, « Le personnage féminin dans le théâtre et le roman de Marie Laberge et Abla Farhoud », mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 2009.
- CUBBEDU, Stefania, « Penser et vivre la terre d'accueil... : Antonio d'Alfonso et Marco Micone, deux Italiens à Montréal », dans *Études canadiennes / Canadian Studies : revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, vol. 56, juin 2004, p. 171-180.
- DUCHATEL, Annick, « Pan Bouyoucas : métèque, et après ? », dans *Entre les lignes*, n° 81, 2011, p. 26-27.
- FERRARO, Alessandra, « Le cycle théâtral de Wajdi Mouawad (*Littoral, Incendies, Forêts*) ou comment détourner le mythe d'Œdipe », dans *Ponts*, n° 7, 2007, p. 41-56.
- FERRARO, Alessandra et Anna Pia DE LUCA (dir.), *Parcours migrants au Québec : l'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni*, Udine, Forum, 2006.
- FISHER, Dominique D., « Détours, nouvelles "polyphonies" : le cas de *Seuls* de Wajdi Mouawad », dans Lise Gauvin et al. (dir.), *Littératures francophones : parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS éditions, 2013, p. 77-90.
- FORSYTH, Louise, « Resistance to Exile by Girls and Women : Two Plays by Abla Farhoud », dans *Modern Drama*, vol. 48, n° 4, 2005, p. 800-818.
- GODIN, Diane, « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 92, 1999, p. 99-110.
- LACROIX, Jean-Michel, « Représentation de la parole immigrée dans l'espace théâtral de Marco Micone », dans Jean Béranger, Jean Cazemajou, Jean-Michel Lacroix et Pierre Spriet (éd.), *Multilinguisme et multiculturalisme en Amérique du Nord : espace, seuils, limites*, Bordeaux, Marillier, 1990, p. 193-208.
- LANDREVILLE, Claudie, « Marcher vers l'écriture : le rituel déambulatoire dans l'œuvre de Wajdi Mouawad », mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 2005.
- LEPINE, Stéphane, « Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'autre », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 73, 1994, p. 80-87.
- L'HÉRAULT, Pierre, « De Wajdi... à Wahab », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, 2004, p. 97-103.
- MAC DOUGALL, Jill, « La voix de l'autre : réflexions sur le théâtre migrant, l'œuvre d'Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 27, 2000, p. 134-144.
- MOUAWAD, Wajdi, *Le poisson-soi*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2011.
- , *Le sang des promesses : puzzle, racines, et rhizomes*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud-Papiers, 2009.
- et al., *Les tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes, Joca Seria, coll. « Les carnets du grand T », 2009.
- , « Lettre ouverte aux gens de mon âge », dans *Le Devoir*, 27 sept. 2001.
- MOSS, Jane, « Multiculturalism and Postmodern Theater : Staging Québec's Otherness », dans *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 29, n° 3, 1996, p. 75-96.

NAVARRO, Mariette, « L'ébranlement, le choc, le bouleversement », dans Éric Fassin (dir.), *Pouvoirs de l'émotion*, Strasbourg, OutreScène, 2008, p. 30-37.

O'SULLIVAN, Dennis, « Jeux de patience », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 71, 1994, p. 147-150.

OUELLET, François, « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 38, 2005, p. 158-172.

PEPIN, Véronique, « De la résistance à la réconciliation : le rituel comme lien d'action et de prise de parole dans le théâtre de Wajdi Mouawad », mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 2004.

PICARD, Lucie, « L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2003, p. 147-158.

PRUD'HOMME, Nathalie, *La problématique identité collective et les littératures (im)migrantes au Québec : Mona Latif Ghattas, Antonio D'Alfonso et Marco Micone*, Québec, Nota bene, 2002.

SIMON, Sherry, « Speaking with Authority : The Theatre of Marco Micone », dans *Canadian Literature*, n° 106, 1985, p. 57-64.

SIROIS, Catherine, « Quête identitaire et engagement éthique : les assises spirituelles de la dramaturgie de Wajdi Mouawad », mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 2004.

TREMBLAY, Janie, « Le personnage de la mère dans trois pièces québécoises des années 1980 », mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2002.

VAÏS, Michel et Philip WICKHAM, « Le brassage des cultures », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 72, 1994, p. 9-38.

VERDUYN, Christl, « Écrire l'invisible : éthique et écriture dans *Les filles du 5-10-15¢* et *Jeux de patience* d'Abla Farhoud », dans *Dalhousie French Studies*, n° 64, 2003, p. 33-38.

2.2 Sur l'exil

ABOU, Sélim, *De l'identité et du sens : la mondialisation de l'angoisse identitaire et sa signification plurielle*, Paris, Perrin ; Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2009.

-----, *Relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Québec, CIRB, 1976.

ASHCROFT, Bill, *Post-Colonial Transformation*, Londres ; New York, Routledge, coll. « Myilibrary », 2001.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et Helen TIFFIN, *Post-Colonial Studies: the Key Concepts*, Londres, Routledge, coll. « Myilibrary Routledge Key Guides », 2000.

BARSOUM, Marlène, « Écriture apatride : le langage de l'exil dans *Le jardin perdu* d'Andrée Chéhid », dans *Présence francophone*, n° 57, 2001, p. 115-124.

BENARAB, Abdelkader, *Les voix de l'exil*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1994.

BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

BISSOONDATH, Neil, *Le marché aux illusions : la méprise du multiculturalisme*, Montréal, Boréal, 1995.

- BONN, Charles (dir.), *Littératures des immigrations. 1 : Un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines », 1995.
- BONN, Charles (dir.), *Littératures des immigrations. 2 : Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines », 1995.
- CASANOVA, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, 2004.
- DAHOUDA, Kanaté et Sélom K. GBANOU (dir.), *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975.
- , *Rhizome : introduction*, Paris, Minuit, 1976.
- DUMONT, Pierre, *L'interculturel dans l'espace francophone*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997.
- JEANNOTTE, Marie-Hélène, « L'identité composée : hybridité, métissage et manichéisme dans *La saga des Béothuks*, de Bernard Assiniwi, et *Ourse bleue*, de Virginia Pésémapéo Bordeleau », dans *International Journal of Canadian Studies/ Revue internationale d'études canadiennes*, n° 41, 2010, p. 297-312.
- JODELET, Denis, « Formes et figures de l'altérité », dans Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata (dir.), *L'Autre : regards psychosociaux*, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, coll. « Vies sociales », 2005, p. 23-47.
- KUON, Peter et Danièle SABBAH, *Mémoire et exil*, Frankfurt am Main, Peter Lang, coll. « KZ memoria scripta », 2007.
- LANDOWSI, Éric, *Présences de l'autre : essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- LAZARIDÈS, Alexandre, « Écriture(s) de l'exil », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 72, 1994, p. 52-62.
- LINHARTOVÁ, Vera, « Pour une ontologie de l'exil », dans *L'atelier du roman*, n° 1, 1993, p. 127-132.
- MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
- MOUNIER, Jacques, *Exil et littérature*, Grenoble, ELLUG, 1986.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1999.
- NASR, Marlène, « Le gharīb (l'étranger) ou la difficulté d'être dans le discours libanais sur la guerre civile », dans *Mots*, n° 17, octobre 1988, p. 7-41.
- NUSELOVIVI (NOUSS), Alexis, « L'exil comme expérience », dans *Fondation Maison des sciences de l'homme*, n° 43, septembre 2013, p. 1-11. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861245/document>
- NUSELOVICI (NOUSS), Alexis (dir.), *Poésie, terre d'exil*, Montréal, Trait d'union, coll. « Soi et l'autre », 2003.
- OFFROY, Jean-Gabriel, « Prénom et identité sociale », dans *Spirale*, n° 19, 2001, p. 83-99.
- PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Éditions du Nordir, coll. « Essai », 1992.
- RICOEUR, Paul, « Étranger, moi-même », conférence donnée au cours de la session 1997 des Semaines sociales de France, « L'immigration, défis et richesses », disponible en ligne : http://www.ssf-fr.org/offres/file_inline_src/56/56_P_15501_1.pdf
- SAID, Edward W., *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008.
- SCARPETTA, Guy, *Éloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1981.

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992 [1989].
 TOURN, Lya, *Chemin de l'exil : vers une identité ouverte*, Paris, Campagne première, coll. « En question », 2003.
 TRIGANO, Shmuel, *Le temps de l'exil*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche/ Petite bibliothèque », 2001.

2.3 Sur la littérature migrante au Québec

ARINO, Marc et Marie-Lyne PICCIONE (dir.), *1985-2005, vingt années d'écriture migrante au Québec : les voies d'une herméneutique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon », n° 80, 2007.
 BERROUET-ORIOU, Robert, « L'effet d'exil », dans *Vice Versa*, n° 17, déc. 1986/Janv. 1987, p. 20-21.
 BERROUET-ORIOU, Robert et Robert FOURNIER, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », dans *Québec Studies*, n° 14, 1992, p. 7-22.
 BRENET, Julie, « Histoires de grand-mères : exil, filiation et narration dans l'écriture des femmes migrantes du Québec », mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 2004.
 CACCIA, Fulvio, *La république métis*, Montréal, Balzac-Le griot, coll. « Vif du sujet », 1997.
 CARRIÈRE, Marie et Catherine KHORDOC (dir.), *Migrance comparée : les littératures du Canada et du Québec*, Berne, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2008.
 CASTILLO DURANTE, Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2004.
 CHARLES, Jean-Claude, « L'enracinement », dans *Boutures*, vol. 1, n° 4, 2001, p. 37-41.
 CHARTIER, Daniel, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec, 1800-1999*, Québec, Nota bene, 2003.
 -----, « Les origines de l'écriture migrante : l'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », dans *Voix et Images*, n° 272, 2002, p. 303-316.
 CHARTIER Daniel, PEPIN, Véronique et Chantal RINGUET, *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Paris, L'Harmattan, 2006.
 DUPUIS, Gilles, « La littérature migrante est-elle universelle ? Le cas de Ying Chen », dans *Croisements*, n° 1, 2011, p. 23-33.
 -----, « Redessiner la cartographie des écritures migrantes », dans *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 10, n° 1, 2007, p. 139-146.
 -----, « Transculturalism and écriture migrante », dans Reingard M. Nischik (dir.), *History of Literature in Canada : English-Canadian and French-Canadian*, Rochester, NY, Camden House, 2008, p. 497-508.
 GAUTHIER, Louise, *La mémoire sans frontières : Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Sainte-Foy, IQRC, coll. « Culture et société », 1997.
 GAUVIN, Lise, *Langage : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
 -----, *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, Paris, Karthala, 1997.
 -----, *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, Montréal, Hurtubise, coll. « Constantes », 2010.
 -----, « L'imaginaire des langues », dans *Études françaises*, n° 28, 1992, p. 11-22.

- (dir.), *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 1999.
- (dir.), *Littératures francophones : parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS éditions, coll. « Signe », 2013.
- GREIF, Hans-Jürgen, « Quelle littérature migrante ? », dans *Québec français*, n° 145, printemps 2007, p. 43-47.
- HALEN, Pierre, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence », dans *Études françaises*, n° 37, 2001, p. 13-31.
- HAREL, Simon, *Les passages obligés de la littérature migrante*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2005.
- , *Le voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989.
- , « L'exil dans la langue maternelle : l'expérience du bannissement », dans *Québec Studies*, n° 14, 1992, p. 23-30.
- (dir.), *L'étranger dans tous ses états*, Montréal, XYZ, 1992.
- IRELAND, Susan et Patrice J. PROULX, *Textualizing the Immigrant Experience in Contemporary Quebec*, Westport, CT, Praeger, coll. « Contributions to the Study of World Literature », n° 127, 2004.
- KATTAN, Naïm, *L'écrivain migrant : essais sur des cités et des hommes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Constantes », 2001.
- , « Les écrivains immigrants et les autres », dans *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 18, 1998, p. 185-191.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011 [1988].
- LAFERRIÈRE, Dany, « Laisser l'identité rouler », dans Valérie Lessard (dir.), *Racines*, Montréal, La presse, 2009, p. 12-21.
- LAPLANTINE, François et Alexis NOUSS, *Le métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1997.
- LEQUIN, Lucie, « L'épreuve de l'exil et la traversée des frontières : des voix de femmes », dans *Québec Studies*, n° 14, 1992, p. 31-39.
- LEQUIN, Lucie, « Paroles transgressives et métissage culturel au féminin », dans *Journal of Canadian Studies*, vol. 31, n° 4, 1997, p. 47-57.
- LEQUIN, Lucie et Maïr VERTHUY (dir.), *Multi-culture, multi-écriture : la voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris et Montréal, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996.
- MATHIS-MOSER, Ursula (2006), « “Littérature nationale” versus “littérature migrante” : écrivains de langue française dans l'entre-deux », dans Fridrun Rinner (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles. Littérature », 2006, p. 111-120.
- MICONE, Marco, « Immigration, littérature et société », dans *Spirale*, n° 194, 2004, p. 4.
- , « Intégration et transformation culturelle », dans *Québec français*, n° 90, été 1993, p. 99-101.
- , « Le palimpseste impossible », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 80, 1996, p. 20-22.

- , « L'identité immigrée », dans Simone Dreyfus, Edmond Jouve et Gilbert Pilleul (dir.), *Les écrivains du Québec : actes du quatrième colloque international francophone du Canton de Payrac*, Paris, A.D.E.L.F, coll. « Mondes francophones », 1995, p. 199-205.
- MOISAN, Clément, *Écritures migrantes et identités culturelles*, Québec, Nota bene, coll. « Études », 2008.
- MOISAN, Clément et Renate HILDEBRAND, *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene, coll. « Études », 2001.
- NDIAYE, Christiane (dir.), *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres », 2004.
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988].
- OUELLET, Pierre, *Le sens de l'autre : éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003.
- , *L'esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union, coll. « Soi et l'autre », 2003.
- OUELLET, Pierre, HAREL, Simon, LUPIEN, Jocelyne et Alexis NOUSS (dir.), *Identités narratives, mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002.
- PATERSON, Janet M., « Identité et altérité : littératures migrantes ou transnationales », dans *Interfaces Brasil/Canada*, n° 9, 2008, p. 87-101.
- , « Temps et espaces : les transferts culturels dans la littérature migrante », dans Jeanette den Toonder et Hilligje van't Land (dir.), *Les voix du temps et de l'espace*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 287-298.
- ROBIN, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Ordre d'idées », 2003.
- , *Le deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Kiné, coll. « Détours en France », 2003.
- , *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989.
- , *Nous autres, les autres : difficile pluralisme*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2011.
- SAVARD, Pierre, « À la recherche d'une culture perdue », dans *Sociologie et sociétés*, n° 11, 1979, p. 57-63.
- SIMON, Sherry, *Hybridité culturelle*, Montréal, Île de la tortue, coll. « Les élémentaires – une encyclopédie vivante », 1999.
- SIMON, Sherry, L'HERAULT, Pierre, SCHWARTWALD, Robert et Alexis NOUSS, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, coll. « Études et documents », 1991.
- VAUCHER GRAVILI, Anne de et Anna Paola MOSSETTO (dir.), *D'autres rêves : les écritures migrantes au Québec, actes du Séminaire international du CISQ à Venise (15-16 octobre 1999)*, Venise, Supernova, 2000.

2.4 Sur l'espace

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2014 [1957].
- , *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.

- BONETTI, Michel, *Habiter : le bricolage imaginaire de l'espace*, Marseille, Hommes et Perspectives ; Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Re-connaissances », 1994.
- BOUVET, Rachel, CARPENTIER, André et Daniel CHARTIER (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- CHARTIER, Daniel, PARENT, Marie et Stéphanie VALLIÈRES (dir.), *L'idée du lieu*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », 2013.
- CHARTIER, Daniel, VIDAR HOLM Helga, SAVOIE, Chantal et Margery VIBE SKAGEN (dir.), *Frontières*, Montréal, Imaginaire/Nord, coll. « Isberg », 2017.
- DUVIGNAUD, Jean, *Lieux et non lieux*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1977.
- FOUQUES, Bernard (dir.), *À propos de frontière : variations socio-critiques sur les notions de limite et de passage*, Berne, Peter Lang, coll. « Liminaires », 2003.
- GHITTI, Jean-Marc, *La parole et le lieu : topique de l'inspiration*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.
- HALL, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971 [1966].
- LINTVELT, Jaap et François PARÉ (dir.), *Frontières flottantes : lieu et espace dans les cultures francophones du Canada*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2001.
- LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973.
- LUTWACK, Leonard, *The Role of Place in Literature*, Syracuse, N.Y, Syracuse University Press, 1984.
- MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.
- , *Notes sur la postmodernité : le lieu fait lien*, Paris, Félin, 2003.
- MARTINIÈRE, Nathalie et Sophie LE MENAÛZE (dir.), *Écrire la frontière*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2003.
- POLI, Annarosa et Simone VIERNE (dir.), *Voyage imaginaire, voyage initiatique : actes du congrès international de Vérone, 26-28 avril 1988*, Moncalieri, Italie, Centre universitaire de recherche sur le voyage en Italie, coll. « Dimensions du voyage », 1989.
- RADKOWSKI, Georges-Hubert de, *Anthropologie de l'habiter : vers le nomadisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

2.5 Sur le temps

- ANDRIOT SAILLANT, Caroline (dir.), *Paroles, langues et silences en héritage : essais sur la transmission intergénérationnelle aux XX^e et XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2009.
- BENDAÏMAN, Hossain (dir.), *Malaise dans la transmission : crise de l'idéalité et fondation du sujet*, Paris, L'Harmattan, coll. « Harmathèque », 2011.
- CAHEN, Gérald, *Le père disparu : une conversation inachevée*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2004.
- ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989 [1949].

HASSOUN, Jacques, *Les contrebandiers de la mémoire*, Paris, Syros, coll. « Question d'enfance », 1994.

HUGLO, Marie-Pascale, MÉCHOULAN, Éric et Walter MOSER (dir.), *Passions du passé : recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2000.

MÉHEUT, Martine (dir.), *Penser le temps*, Paris, Ellipses, 1996.

PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1989.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit 1 : l'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.

-----, *Temps et récit 2 : la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

-----, *Temps et récit 3 : le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

SAINT AUGUSTIN, *Les confessions*, livre XI, chap. XX, Bruges, Desclée de Brouwer, 1962.

TIFFENEAU, Dorian (dir.), *Mythes et représentations du temps*, Paris, CNRS éditions, coll. « Phénoménologie et herméneutique », 1985.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis, *Le problème du temps : sept études*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1995.

2.6 Sur le théâtre

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1978].

BANU, Georges, « L'écrit et l'oral ou l'entre-deux du théâtre », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 82, 1997, p. 139-151.

-----, *Mémoires du théâtre : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1987.

BONNEVIE, Serge, *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts, transversalité, éducation », 2007.

BORIE, Monique, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1997.

BOUCRIS, Luc, *L'espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993.

BOVET, Jeanne, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », dans *Études françaises*, vol. 43, n° 1, 2007, p. 43-62.

BROOK, Peter, *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1977 [1968].

CHALAYE, Sylvie, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2001.

DE MARINIS, Marco, « L'expérience de l'altérité : le théâtre entre interculturalisme et transculturalisme », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 26, automne 1999, p. 84-102.

FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996.

FREYDEFONT, Marcel et al., *Lectures de la scénographie*, Nantes, CRDP des Pays de la Loire, coll. « Carnets du Pôle », 2007.

GODIN, Jean Cléo et Dominique LAFON, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1999.

HAMON-SIREJOLS, Christine et Anne SURGERS, *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003.

HÉBERT, Chantal et PERELLI-CONTOS, Irène (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec, 2 : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.

-----, *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche, 1997.

HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U. lettres », 2005 [1998].

KRYSINSKI, Vladimir, « Le corps dans le théâtre moderne », dans *Parachute*, n° 27, 1982, p. 28-35.

LAFON, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001.

LALIBERTÉ, Hélène, « Pour une analyse de l'espace dans le texte dramatique », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 23, 1998, p. 133-145.

LARRUE, Jean-Marc, « La contre-culture et le théâtre francophone », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2016, p. 283-314.

-----, « Les paradoxes du lieu », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 17, 1995, p. 9-16.

-----, « Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 5-6, 1988-1989, p. 61-72.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadriges », 1980 [1972].

LE GALLIC, Jeanne, « Représentation, mémoration et légitimation : le témoignage de l'immigration en jeu(x) », dans Christiane Page (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme : esthétiques de la résistance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2012, p. 231-242.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

LÉPINE, Stéphane, « Théâtre et cinéma : les lieux du temps », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78, 1996, p. 174-179.

LEROUX, Louis Patrick, « Désordres et ordonnancements : pour un théâtre en déséquilibre », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 43-44, 2008, p. 11-13.

-----, « How does one even say memory in Arabic? » (a dispatch on Wajdi Mouawad's *Seuls*), dans *alt.theatre : cultural diversity and the stage*, vol. 6, n° 4, 2009, p. 36.

-----, « Théâtre autobiographique : quelques notions », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, 2004, p. 75-85.

LÉVESQUE, Solange, « Propositions autour d'un théâtre d'errances », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 43, 1987, p. 72-76.

L'HÉRAULT, Pierre, « L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977 », dans Betty Bednarski et Irène Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1997, p. 151-167.

MAHEU, Gilles, « L'espace vital », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 63, 1992, p. 16-31.

MAILHOT, Laurent, « Voyagements du théâtre québécois », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 27, 2000, p. 16-30.

- MARTINEZ, Manuel Garcia, « Le temps et le rythme au théâtre », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 29, 2001, p. 69-81.
- MOSS, Jane, « Multiculturalism and Postmodern Theater : Staging Quebec's Otherness », dans *Mosaic : A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 29, n° 3, 1996, p. 75-96.
- OUAKNINE, Serge, « Les jeux de l'espace », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 10, 1979, p. 20-23.
- , « Sacrifice et mort, les tréteaux universels du théâtre », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 20, 1996, p. 83-106.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980.
- , *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009.
- , *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Arts du spectacle », 1996.
- , *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, J. Corti, 1990.
- PLANA, Muriel, « Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 33, printemps 2003, p. 31-45.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2004 [1990].
- ROY, Stéphanie, « Lieux de mémoire », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 63, 1992, p. 7-16.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1999 [1991].
- , *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1993.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006.
- , *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2012.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et Joseph DANAN (dir.), *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) : l'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, coll. « Études théâtrales », 2002.
- SARAZZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981.
- , *Théâtres intimes : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989.
- (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé/poche », 2005.
- (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, coll. « Études théâtrales », 2001.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne : 1880-1950*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Théâtre/Recherche », 1983 [1956].
- UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1996.
- , *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1977].

-----, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1981].

-----, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996.

VAÏS, Michel, « À quoi servent les salles transformables ? », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 103, 2002, p. 52-67.

VIGEANT, Louise, « À la poursuite du “fantôme provisoire” », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 83, 1997, p. 81-83.

-----, « De la métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 62, 1992, p. 33-40.

-----, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, coll. « Synthèse », 1989.

WICKHAM, Philip, « Le corps et l'espace, territoires de l'imaginaire », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 74, 1995, p. 113-119.

2.7 Autres

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982 [1969].

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992 [1969].

ELIADE, Mircea, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984 [1952].

-----, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2010 [1965].

-----, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1957.

-----, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1964 [1949].

FITCH, Brian T., *Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir*, Paris, Lettres modernes, coll. « Bibliothèque des Lettres modernes », 1964.

FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, Lausanne, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011 [1915].

-----, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933.

-----, « L'inquiétante étrangeté » [1919], édition électronique, http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.

FRITSCHY, Françoise et Béatrice STEINER (dir.), *Mort et création : de la pulsion de mort à l'expression*, Paris, L'Harmattan, 1996.

JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964.

LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1967.

MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1978 [1956].

M'UZAN, Michel de, *De l'art à la mort : itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977.

PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
PATOČKA, Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, Lagrasse, Verdier, 1981.
ROSSET, Clément, *Le réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1993 [1976].

